

ION ZAMFIRESCU



ISTORIA
UNIVERSALĂ
A TEATRULUI

ANTICHITATEA

III 280.507
-11-

ELMS

712
225

ION ZAMFIRESCU

384662

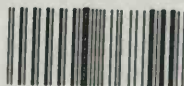
LIBRARY

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

VOLUMUL I ANTICHITATEA

EDIȚIA A II-A
ÎNGRIJITĂ DE

RODICA ȘI ALEXANDRU FIRESCU



376854
B.C.U. IASI



Autorul exprimă calde sentimente de gratitudine Ministerului Culturii și Cultelor, Fundației culturale „W. Shakespeare” și SIF Oltenia pentru contribuțiile generoase la editarea acestei lucrări.

*

Poate să surprindă faptul că ilustrăm, în exclusivitate, reprezentarea mondială a dramaturgiei clasice grecești prin spectacolele Teatrului Național din Craiova. Am făcut-o deliberat – nu numai din considerații sentimentale, ca fiu al Craiovei și recunoscător teatrului din Bănie care mi-a înșuflețit copilăria și adolescența, ci mai ales din constatarea că a fost scena românească și europeană cea mai fidelă dezideratului de a promova statonic teatrul grec în repertoriile celor peste 15 decenii de glorioasă viață. Am în vedere, primordial, momentul inconfundabil (1990-2000) în care copiii mei de suflet, Emil Boroghină și Alexandru Firescu, alături de colaboratorii lor, au ridicat teatrul craiovean pe nebănuite altitudini mondiale. În acest prolific și de-a dreptul mirabil deceniu teatral, Teatrul Național din Craiova a reprezentat spectacolele sale exponențiale „Phedra”, „Orestia”, „Danaidele”, în regia lui Silviu Purcărete, în peste 22 de țări ale lumii (de pe toate continentele) și la nenumărate festivaluri internaționale de prestigiu și anvergură (Viena, Glasgow, Bruxelles, Lisabona, Marsilia, Torun, Bristol, Barbican Centre Londra, Leeds, Manchester, Belgrad, San Salvador, Gibellina, Curitiba, Sao Paulo, Leicester, Copenhaga, Barcelona, Avignon, Thessaloniki, Atena, Bergen, Birmingham, Dublin, Amsterdam, Roma, Paris, Bologna, New York, Zaambek Budapest, Gyula, Seul, Aberdeen, Dundee, Belfast, Brighton, Skopje, Rotterdam, Recklinghausen, Edinburgh, Leipzig, Remscheid etc.).

Cine a mai realizat, în această lume, o atât de largă și de prestigioasă difuzare a teatrului antic?!

Introducere

TEATRUL ÎN VIAȚA LUMII

1. Teatrul cuprinde și exprimă viața. A-i scrie istoria, înseamnă a pătrunde într-un domeniu vast, în care se încrucișează fapte, evenimente, instituții, forme de gândire și de acțiune, stări de spirit, idei, sentimente și pasiuni din toate direcțiile manifestării omenești. Toate acestea alcătuiesc un labirint în care ne-am putea rătăci, dacă în explicarea producerii și dezvoltării lor n-am ține tot timpul seama de realitățile social-economice ce le-au stat la bază.

Într-adevăr, istoria teatrului se leagă strâns cu istoria economică și politică a societății. Formele pe care ideea de teatru le-a luat în decursul vremurilor, la diferite popoare și civilizații, și-au avut întotdeauna rădăcinile lor concrete, înfipte adânc în activitatea materială, în relațiile de producție dintre oameni. Faptul e general. Condiționarea pe care o proclamă nu cunoaște excepții. O vom putea recunoaște, nu numai în acele situații evidente, în care scena s-a dovedit o prelungire directă a unor lupte și frământări de epocă, ci și în situații mai îndepărtate, mai subtile, în care s-ar părea că teatrul a vrut să dea precădere orizonturilor poetice sau să înfățișeze cu preferință speculații ale judecății și ale inimii.

2. Privit din afară, cu ochi grăbiți și conformiști, teatrul ar putea să semene cu o instituție sau cu o întreprindere industrială, ca multe altele. Înăuntrul lui se mișcă și își pot câștiga existența o seamă întreagă de profesioniști: autori și traducători, actori și actrițe, regizori și asistenți de regie, dansatori și dansatoare, muzicanți, coriști și figuranți, scenografi, decoratori, croitori, electricieni, mașiniști ș.a. În plus, viața lui se află în funcțiune de nenumărate socoteli și categorii contabilești: subvenții, bugete, alocații, tantieme, rețete, state de plată ș.a.m.d. Se mai adaugă și anume stări și manifestări psihice: publicitate, succes, popularități spectaculare, aplauze și aclamații, lux și vanități, glorie, bogăție, sărbătoriri etc., toate acestea cu iluzii de fericire sau chiar cu impresii ferme de fericire reală, câștigată.

Privit însă dinăuntru, teatrul devine *altceva*. Aspectele amintite mai sus trec în umbră, rămân la periferia faptului. În permanența lui ca mișcare omenească, teatrul există prin adâncimile lui sociale, psihologice și artistice. Prin

înmănuncherea lor de-a lungul epocilor, aceste adâncimi au izbutit să alcătuiască un sector important al culturii umane. Teatrul trăiește prin putința lui de-a difuza idei, de-a interpreta pe înțelesul comun fenomene și valori ale vieții, de-a funcționa în societate ca un instrument de educație și de mobilizare.

În cuprinsul artelor, teatrul ocupă un loc proeminent. Arhitectura, sculptura și pictura sunt arte mute. Față de fiecare din acestea, teatrul devine privilegiul de-a avea un glas, de-a putea să desfășoare o elocvență. Templele și catedralele au o măreție statică; statuile și portretele trebuie interogate îndelung, până să înceapă a-și dezvălui semnificațiile; muzica exprimă mai mult stări afective, lăsând pe cele ideatice pe un plan mai depărtat, greu determinabil; peisajele se adresează contemplației, nu și acțiunii. În fața unui portret, a unei statui, chiar și a unui monument arhitectonic, atunci când vrem ca acestea să ne comunice înțelesurile lor, trebuie să venim singuri. În teatru, însă, personajele ne vorbesc mai pe față; acestea ne înlănțuiesc dintr-o dată în ritmul lor vital. Suflul acestor personaje ni se comunică direct, creează imediat o zonă umană de iradieri simpatetice, răspândește în jurul lui căldură, ne face să vibrăm mai intens. Acționează în noi cu acea putere a cuvântului, în care inițiativele gândirii își pot da mână mai bine ca oriunde cu catifelările inimii. În vreme ce alte arte ni se adresează ca unor indivizi izolați, teatrul ne vorbește cuprinzându-ne într-o comunicare. Prin vocea actorilor, autorul poate vorbi unor mulțimi. Faptul e important. Prin el teatrul devine cea mai *socială* dintre toate artelor. Aceasta face ca teatrul să se poată apropia cu multă pătrundere de stările comune de spirit, să pulseze în acord cu sentimentele colectivităților umane, să aibă o intuiție deosebit de vie a conflictelor dinăuntrul societății, să stabilească deci în situațiile înfățișate legături strânse între factorii psihologici și cei sociali.

3. Există o universalitate recunoscută a teatrului. Înainte de orice, aceasta se sprijină pe o mare corespondență cu natura umană însăși.

Jocul scenic derivă, pe lângă meșteșug, din afinitățile lui cu viața. Răspunde, în constituția noastră omenească, unor porniri naturale, aproape ca de instinct. Să urmărim, de pildă, reacțiile unui copil: în atâtea din jocurile sale, el creează situații psihologice în care putem surprinde, totodată, atât acte de imaginație ca acelea ale actorului, cât și stări de iluzie ca acelea ale spectatorului. Același lucru se întâmplă și la cei maturi. Fiecare din noi, în diferitele situații în care ne pune viața, jucăm oarecum teatru. Ne oprim din acest joc doar când ne surprindem; observându-ne cu atenție, ne reținem cu voință. Să presupunem situații ca acestea: urmărim să dăm expresie unei expuneri; vrem să punem o notă de frumusețe și de mai multă comunicativitate într-o mișcare; căutăm să ne adaptăm formularea la ritmul interior al simțirii; ținem să împrumutăm un stil atitudinilor noastre în raport cu diferite circumstanțe exterioare ce ne înconjoară; insistăm să cuprindem în glasul sau în gesturile noastre accente vii și convingătoare; etc. etc. Trebuie să recunoaștem că în toate acestea, pe lângă materia lor proprie, există și o implicație de joc dramatic. Nu

are importanță dacă în curgerea obișnuită a acțiunii sesizăm sau nu sesizăm acest joc; el continuă să existe. Reflexul dramatic ne urmărește pretutindeni, ca unul din lucrurile cele mai larg distribuite în lume. Bineînțeles, când spunem „teatru“, luăm această idee, nu într-un sens peiorativ de poză sau de exhibiționism, ci într-un sens de necesitate socială și estetică, menită să împrumute actelor noastre mai multă expresie, mai multă autoritate, mai multă forță convingătoare.

Înțelesul acestor fapte e profund. Putem simți prin el că atât în punctele ei de plecare, cât și în cele de desfășurare evolutivă, arta dramatică stă pe rădăcini naturale. Nu avem de-a face cu o artă inventată și construită dogmatic, ci cu o activitate vie, reală, cu numeroase puncte de sprijin în reacțiile spontane ale firii omenești.

4. Teatrul, privit în manifestarea lui generală, apare ca un domeniu complex și complet, în care își pot da mâna toate artele, ca într-o sinteză de adevăruri ale simțirii și ale gândirii umane. Nu numai că poate avea puncte de atingere cu celelalte arte, dar le poate și încorpora. Toate resursele acestora îi pot deveni familiare. Cu cât teatrul s-a dezvoltat, cu atât a și simțit nevoia să-și apropie aceste resurse, să le pătrundă esența, să le folosească și să obțină prin prelucrarea lor unități superioare de reprezentare artistică a vieții.

Câteva exemplificări ne vor arăta mai lămurit despre ce este vorba.

Sculptura. S-ar spune, privind lucrurile de la distanță, că sculptura e una și că teatrul e altă. Totuși, nu e așa! Actorul, fie și atunci când joacă într-o piesă obișnuită, de realism simplu și cotidian, nu are voie să se miște banal, așa cum ar face-o într-o cameră, pe stradă, când se află doar cu el însuși și se știe nesupravegheat. Actorul se află sub privirea atentă a mii de spectatori. Aceștia nu-i cer afectări și poze; însă, deopotrivă, nici nu-i pot îngădui de a reda pe scenă doar un adevăr fotografic. E nevoie, anume, ca atitudinea actorului pe scenă să aibă în ea noblețe și linie, punând în ea ceva ca o demnitate statuară. Mișcările sale trebuie să exprime ceva din plastica tăcută dar vie, a basoreliefurilor. Tot așa, cu grupurile ce umplu scena sau populează un platou. Dacă în organizarea acestor grupuri regizorul nu are optică plastică, dacă nu știe să creeze cu materialul său de oameni asemănări de expresie și de echilibru cu materialul de piatră sau de bronz al sculptorilor, se poate întâmpla ca suflul reprezentării scenice să nu se producă și în felul acesta ca tot spectacolul să rămân inert.

Pictura. Nu e suficient să se aducă personaje pe scenă, ca acestea să fie puse să vorbească și să se miște. E nevoie ca fondurile în care personajele acțiunii dramatice sunt chemate să se agite — adică să râdă, să plângă, să se bucure și să sufere — să fie concepute cu știință a culorii și a perspectivei. Trebuie ca felul cum aceste fonduri se dispun în adâncime, ocupând o succesiune de planuri diferite, să întrească o viziune ca de tablou. Coloritul decorurilor, al costumelor și al luminii cer decoratorului de teatru și regizorului să pună în aceasta și o viziune peisagistică. De altminteri, pictura decorurilor nu s-a dezvoltat aparte, ci a mers întotdeauna mână în mână cu

școlile și curente de pictură. Oare nu e necesar ca atunci când se trage cortina, prima impresie de satisfacție s-o avem de la liniile, proporțiile și coloriturile decorului? Există un limbaj al culorilor, limbaj capabil să exprime toată gama stărilor sufletești, de la nuanțe abia perceptibile până la stări de încordare pasională. Aceasta ne obligă să recunoaștem că adesea puterea de comunicare a unei acțiuni dramatice depinde mult și de materialul coloristic cu care este pusă în scenă.

Dansul. Acesta, și el, deține o valoare plastică; am putea spune, o valoare de plastică insufletită. El comunică atitudinilor o fluiditate și o varietate caracteristice mișcării. Impune ordine și armonie mișcărilor de pe scenă ale grupurilor și ale multimilor. În tragediile antice, dansul dirija evoluția corului. Raportându-ne la legătura dintre dans și teatru, nu trebuie să ne gândim doar la dansul propriu-zis, cuprins ca atare în desfășurarea spectacolului, ci și la un dans inconștient, involuntar, prin care să se realizeze un *ritm interior* al jocului. Nu e suficient ca actorul să simtă, să înțeleagă, să spună; mai trebuie ca în toate acestea să pună și ritm: acel ritm care de fapt e dans conștient, dans trăit, întâi interior și apoi tradus în afară printr-o simțire euritmă a situațiilor.

Muzica. În ce privește muzica, lucrurile sunt și mai clare. Teatrul are nevoie de muzică; nu poate fi conceput fără muzică. E vorba, aici, de un înțeles *sui generis*. *Muzica*, în sensul la care ne referim, nu e numai decît muzică de operă, de instrument, de cântec propriu-zis; e – ca să spunem așa – o muzică, generală a cuvintelor și a frazelor, adică o mînuire artistică de sonorități și de tăceri, de vorbire și de pauze, prin care cuvintele ajung să redea mișcările și coloritul intim al sensibilității. Fără melodia conținută a unei asemenea muzici, melodie care să rezulte atît din compunerea textului dramatic cît și din rostirea actorului care interpretează, logica acțiunii scenice ar rămîne rece, starea de iluzie nu ar lua ființă și toată atmosfera spectacolului, în loc de-a se aprinde, mai mult s-ar răci.

5. Funcția elementară a teatrului e să redea viața. Piesa de teatru e piesă de teatru în măsura în care ea poate să aducă pe scenă o acțiune, un moment de viață. Au valoare, se impun numai acele texte care izbutesc să ne dezvăluie aspecte și procese ale vieții. Bineînțeles, e vorba despre viața umană. Teatrul are posibilitatea să exprime toată această viață, cu înseninările ca și cu tumulturile ei. Nu rămîne străin față de nici una din manifestările umanității. Fie că acestea oscilează între viciu și virtute, între nebunie și înțelepciune sau între răutate și bunătate, teatrul le simte realitatea deopotrivă și găsește posibilități pentru a le da expresia potrivită.

Nu e suficient, însă, ca viața să fie adusă doar pe scenă. Într-o măsură egală, aceasta trebuie comunicată și în sală. Scena și sala apar ca două aspecte ce se integrează aceleiași unități. Simțim puterea teatrului, în măsura în care prin viața ce se dezbate pe scenă izbutește să se creeze în sală un *suflet colectiv*. De unde la început sala de spectacol adăpostește doar o colecție mecanică de psihologii individuale, fără nici o altă legătură între ele decît împrejurarea materială de-a se afla în același loc și de-a urmări împreună aceeași reprezentație, încetul cu încetul,

prin iradiația de căldură și de adevăruri umane ale spectacolului dramatic în acțiune, se ajunge ca aceeași sală să aibă o vibrație comună, să simtă și să gândească unitar. Spectatorii își părăsesc reacția particulară, pentru a și-o contopi în cea colectivă.

Și acest fapt e plin de înțelesuri. Bazându-se pe o astfel de transformare, teatrul poate mișca sufletul omenesc până în fibrele sale cele mai intime. Ne poate pune, moralmente, într-o prezență activă de fapte și idei mari. Ne poate dirija gândirea și sensibilitatea, dându-ne material de reflecție, sugerându-ne teme de judecată. Ne poate semnala ridicolul și inferioritatea viciilor, după cum poate să ne comunice tabloul faptelor virtuozitate. Ne ajută să descifrăm ceea ce intră în adeziunea comună sau dimpotrivă ceea ce se izbește de refuzul societății. Ne poate pune atât în prezența micimilor cât și în aceea a înălțimilor, de care cu firea noastră omenească suntem în stare.

Situat astfel în centrul vieții, teatrul este un bun observator, prin prisma căruia putem descifra sentimente omenești profunde și putem urmări pasiuni eterne în stare să pună stăpânire pe sufletul omenesc. Definiția dată de Aristotel se ține până azi în picioare: tot universul este o dramă bine făcută. Timpurile au dovedit că și reciproca poate fi la fel de adevărată: o dramă bine întocmită este un întreg univers. Literatura dramatică universală e plină de exemple capabile să confirme această afirmație. *Prometeu, Oedip, Medeea* – ca să ne referim din Antichitate doar la acestea – concentrează în ele un întreg univers moral: lupta omului cu hotărârile ineluctabile ale fatalității. *Othello, Macbeth, Hamlet* ș.a., la fel, ne fac să înțelegem imensitatea luptei pe care omul liber trebuie s-o dea împotriva pasiunilor proprii. Comediile lui Aristofan sau Molière, și ele, ne pun în prezența unei lupte deopotrivă de universale: aceea pe care judecata împiedică trebuie s-o poarte împotriva deformațiilor de sentiment sau de cunoaștere. Să ne referim la tragediile de factură clasică ale lui Corneille și Racine: aflăm aici lupta dintre datorie și pasiune sau lupta reciprocă dintre pasiuni. În *Faust* găsim o altă luptă, de aceleași dimensiuni umane: a spiritului însetat de cunoaștere împotriva enigmelor existenței. Dramele lui Ibsen ne înfățișează tot o luptă universală, de astă dată a voinței personale împotriva unor forțe din afara sau dinăuntrul nostru, capabile deopotrivă să mutilizeze ori să otrăvească sufletul omenesc, tulburându-i stăpânirea de sine și purtându-l spre prăpastia nefericirii.

Reflectând la toate acestea, ne putem, întreba: există oare vreun om, indiferent de poziția lui pe scara diferențierii sufletești și morale, care să rămână surd la aceste chemări și zăgrăviri de viață ale teatrului? Ce se poate compara oare cu acel lanț electric ce stă în puterea teatrului, capabil ca în aceeași clipă să comunice unei întregi adunări aceeași impresie? Ce altă manifestare artistică ar putea s-o facă să râdă, să plângă sau să se emoționeze într-un atât de strâns și de contaminant unison?

6. Să privim lucrurile și mai departe, situându-le acum pe planuri istorice și sociale. Nu există fapt important sau fapt caracteristic în viața socială și istorică a popoarelor pe care teatrul să nu-l fi reflectat sau pe care să nu-l poată încă reflecta.

Sub acest raport, istoria teatrului merge mână în mână cu istoria culturii omenești. Oricare din etapele parcurse de teatru în evoluția sa închide în ea imaginea epocii corespunzătoare, cu problemele care au frământat-o, cu instituțiile cărora le-a dat naștere, cu idealurile de viață de care s-a legat mai mult. Ne putem ajuta mult în străduința noastră de-a înțelege stilurile și specificul diferitelor momente ale civilizației umane, cu formele de teatru ce s-au putut naște și dezvolta în cuprinsul acestor momente.

Teatrul grec, firește, ne poate da o primă mare ilustrare a faptului. În formele și manifestările acestui teatru putem desluși în ce măsură grecii au fost creatori ai armoniei, ai măsurii, ai echilibrului, ai bunului-simț, ai rațiunii, ai euritmiei, ai reciprocității dintre formă și conținut. Desigur, concepția lor dramatică n-a fost perfectă. Dar să nu pierdem din vedere că în imperfecțiunile ei putem recunoaște frământările și aspirațiile naturii umane ce se caută pe sine. Tragedia și comedia greacă exprimă o civilizație dominată de nevoia de a descoperi *omul*, de a-i fixa acestuia un loc în lume, de a-l încadra între limitele adevărurilor morale, de a-i stabili principii după care să se guverneze, în sfârșit, de a-i da criterii determinante în lupta sa cu forțe dinafară și cu forțe din sine însuși.

Teatrul medieval, cu aceeași intensitate cu care a exprimat suveranitatea scolastică a teologiei, a inclus în el și o voință contrarie, aceea de descătușare a sentimentului laic. În acele revărsări de răs legate de partea profană a teatrului medieval, manifestări care până la sfârșit au doborât greutatea dogmatică a misterelor, putem desluși mișcarea istorică prin care forțele burgheziei în dezvoltare au izbutit să dizolve mentalități și instituții feudale. Deopotrivă, putem urmări cum psihologia și-a câștigat drepturi asupra metafizicii și cum spiritul european, desfășurându-se treptat-treptat de gândirea autoritară a bisericii, a început să simtă puterile cunoscătoare ale observației metodice.

Teatrul legat de fenomenul *Renașterii* prezintă caracteristici asemănătoare. Că acest teatru a culminat în Italia cu Machiavelli, în Spania cu Lope de Vega sau în Anglia cu Shakespeare, pretutindeni, liniile lui de forță sunt aceleași. Simțim din conținuturile și atmosfera lui că epoca teologiei a fost depășită; că libertatea de gândire, acum descătușată sau pe cale de descătușare, se află în mers; că omul simte din nou un interes profund în a se descoperi pe sine; că sentimentul artistic al vieții își sporește dimensiunile; că moralmente se desemnează tot mai mult puterea determinativă a personalității libere; că filozofia politică și socială vrea să-și constituie rădăcini mai puternice decât înainte; că *natura* începe să polarizeze principală atenție a spiritului cercetător; că istoria devine din ce în ce mai mult o măsură de apreciere în judecarea lucrurilor umane; că încrederea în uman izbucnește impetuos; în sfârșit, că disputele de idei nu mai au acum doar un înțeles scolastic de glosări pe marginea unor date sau premise stabilite, ci urmează mersul spiritul iscoditor, în căutare neîncetată de noi și noi orizonturi. Cu alte cuvinte, găsim în acestea tot suflul *Renașterii*. Teatrul, prin mijloacele sale de expresie, ne face

accesibil acest suflu, ne apropie de înțelesurile lui, ni-l înfățișează în realitatea lui istorică și în realitatea lui morală.

De-a lungul dezvoltărilor cuprinse în această lucrare, vom reedita tot timpul asemenea legături. Cu fiecare din ele ne vom strădui să justificăm – ceea ce de fapt constituie o privire-cheie a preocupărilor noastre – că fiecare etapă din viața teatrului luminează de aproape un capitol corespunzător din istoria culturii.

Cum ne-am putea da mai bine seama de spiritul unei cetăți grecești, decât reconstituindu-ne în minte imaginea zilelor de concursuri dramatice, când orice altă activitate publică își înceta funcționarea și când a fi de față la reprezentarea unei tragedii de Sofocle sau a unei comedii de Aristofan constituia pentru orice grec adevărat o datorie cetățenească? Ce ne-ar putea sugera mai bine viața de burg german, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, ca reprezentarea unei piese de teatru scrisă de Hans Sachs, meșterul poet din Nürnberg? Ce altceva ne-ar putea da mai bine înțelesuri asupra Angliei reformate, ca opera dramatică a lui Shakespeare? Sau, dimpotrivă, ce ne-ar putea sugera din aceeași epocă o mai bună reprezentare a Spaniei catolice, ca *autos*-urile lui Calderon? Ce alte legături ar fi mai elocvente ca acelea ce se pot face între caracterul domniei absolutiste a lui Ludovic al XIV-lea și creația de tip dogmatizant a lui Corneille și Racine? Din ce altceva am putea deduce mai bine stările de spirit în formație și nemulțumirile crescânde împotriva acestei domnii, ca din comediiile lui Molière? Cum am putea să ne apropiem de procesele sociale și ideologice ale secolului al XVIII-lea – *secolul luminilor* – fără a ne opri asupra încercărilor lui Voltaire de-a aduce modificări în concepția de până atunci asupra tragediei, fără a cerceta bazele doctrinare puse de Diderot pentru întemeierea *dramei* ca gen nou de teatru sau fără a pătrunde regenerările aduse de Marivaux și Beaumarchais în comediiile lor de intrigă și de moravuri? Cum am putea să urmărim în Germania fenomenul de „*Sturm und Drang*”, mai bine zis cum am putea să pătrundem în rosturile ideologice ale mișcării de renaștere națională, fără a ne opri asupra dramaturgiei lui Lessing, Goethe și Schiller? Ce altă formă de artă ne-ar putea iniția mai bine în sfâșierile și contradicțiile morale din sânul societății burgheze moderne, ca teatrul lui Ibsen sau al lui Strindberg? Prin ce ni s-a zugrăvit mai real acțiunea de descompunere psihică pe care atmosfera vieții din Rusia țaristă o exercita asupra cugetelor omenesci, ca în dramele lui Cehov? Din ce am putea extrage mai bine presimțirile revoluției bolșevice ce avea să urmeze, ca și primele constituirii ale unei arte realist-socialiste, ca din dramaturgia lui Maxim Gorki? Și, în general, dacă ne-am referi la problemele de viață ale secolelor din urmă, cu luptele lor sociale și cu revărsările lor de contradicții, ne putem întreba: cum am izbuti să le pătrundem înțelesurile și semnificațiile, fără a cuprinde în documentațiile corespunzătoare teatrul psihologic și teatrul realist al vremii?

7. Dar lucrurile nu se opresc aici! Putem măsura forța și universalitatea teatrului, nu numai din devotamentele care l-au însoțit, ci și din adversitățile la care a dat naștere. Adversitățile, întocmai ca afinitățile, își au și ele elocvența lor.

Ba, chiar mai mult decât atât! Adeseori, adversitățile sunt mai dătătoare de seamă decât concordanțele. Se poate prea bine – faptul e destul de obișnuit! – ca aprobările să pornească din convenționalism, din ipocrizie, din indiferență, din joc sau abilitate interesată, din ușurință sau din tendința de-a se ocoli adevărul. În contrast cu acestea, adversitățile devin atunci de preferat, prin faptul că sunt mai vii, mai vibrante și mai sincere, că exprimă mai autentic conflictele de viață precum și prin faptul că dețin în ele frământarea și dorința adevărului de-a se elibera.

În această privință, istoria teatrului include în ea o lungă și complexă luptă cu *puterea*. Asupra teatrului ca instituție, ca și asupra acelor care îl reprezentau, au funcționat adesea tot felul de prejudecăți și s-au revărsat valuri întregi de intoleranțe. Regii, seniorii, miniștrii, papii, cardinalii, episcopii, parlamentele, municipalitățile – toți aceștia și toate acestea – s-au aflat adesea în cruntă războire cu teatrul. Am putea spune că de fiecare biruință a răsului pe scenă se leagă o afirmare a spiritului satiric, a judecății populare sau a judecății de bun-simț, purtată împotriva regimurilor și a diferitelor lor acte de guvernare. Asupra teatrului s-au azvârlit anateme, s-au formulat interdicții, s-au executat excomunicări. De multe ori, când au avut nevoie de-o explicație facilă, forurile religioase s-au arătat gata să arunce pe seama actorilor și pe seama meșteșugului lor „blestemat” răspunderea diferitelor calamități – secete, epidemii, cutremure, răskoale, războaie – abătute asupra comunităților omenești. Autoritățile laice, nu mai puțin și ele, în căutare de tapi ispășitori pentru eșecurile lor sau în căutare de diversiuni, ca să abată atenția cetățenească de la priviri mai rechizitoriale asupra faptelor lor, s-au năpustit adesea asupra teatrului cu acuzații, judecăți și sentințe necruțătoare.

Istoria teatrului și a vieții actricești e plină de proscrieri, de scoateri din cetate, de tineri sub supraveghere, de ridicări ale autorizațiilor de joc, de închideri de săli cu confiscări masive și evacuări forțate, de întemnițări de comedieni, de asmuțiri ale poporului ca să arunce în aceștia cu pietre, de intervenții intolerante ale cenzurii, de urmări polițienești și judiciare și, în genere, de toate acele manifestări de apărare egoistă la care, atât în epocile lor bune cât și în epocile lor rele, deținătorii tiranici de putere au înțeles să recurgă. Aristofan, de pildă, a trebuit să joace el însuși în *Cavalerii* rolul lui Cleon, orgoliosul conducător al Atenei, pentru motivul că nici un actor n-ar fi îndrăznit să înfrunte mânia răzbunătoare a tiranului. *Misterele* medievale au încetat de-a exista în urma unui faimos decret al Parlamentului din Paris, în 1548. În aparență, această interdicție își propunea să aperse ideea catolică de compromiterea și de înăbușirea ei în cascadele răsului popular din intermezzo-urile comice ale reprezentațiilor religioase; în fond, însă, ea constituia un reflex de apărare al unui regim ce se simțea pus în discuție și stigmatizat prin acest răs popular. Shakespeare a trebuit să-și înjghebe teatrul său la o periferie a Londrei, pentru că incinta cetății i-ar fi fost refuzată de către prezumțiile aristocratice ale vremii. Molière, pentru că scrisese și jucase *Tartuffe*, a fost excomunicat de biserică. Arhiepiscopul din Paris, ca unul care-i pronunțase excomunicarea, i-a refuzat sepultura religioasă. Doar cu mari intervenții s-a permis

ca trupul lui să fie transportat la cimitirul Saint-Joseph noaptea, pe furiș, fără a trece însă prin biserică. Cât despre mentalitatea de la Port-Royal, aceasta nu i-a iertat niciodată lui Racine c-a părăsit ideea carierei clericale, pentru a se dedica în schimb literaturii dramatice.

Au existat în vechime epoci și societăți omenești în care actorul s-a bucurat de considerație și de un statut cetățenesc ferm. Cazul Atenei din secolul al V-lea î.Ch. – după cum vom vedea – strălucește între toate. Mult mai multe, însă, sunt comunitățile în care actorul a fost împins la marginea cetății, ca un „paria” sau ca un „histrion”. Poate asupra nici unei alte categorii de oameni, ca asupra actorilor, nu s-au proferat mai multe acuzații de șarlatanie, de nedemnitate sau de comportare imorală. Aproape de regulă, ostracizările pronunțate împotriva actorilor au fost grave și perseverente. Cetățile și regimurile și-au dat întotdeauna seama de necesitatea instituției actoricești, dar au ezitat s-o recunoască. Au preferat s-o sprijine pe furiș, chiar să-i împrumute complicități infamante, nu însă s-o și certifice public. Adeseori, monarhii și nobilii din suita lor veneau la spectacole travestiți; prețuiau poate în sinea lor reprezentațiile de teatru, dar considerau că a proclama public aceasta ar fi trecut drept o infamie. Chiar în cazurile în care monarhii au sprijinit pe față pe actori și ideea de teatru, încă se pot ridica unele semne de întrebare. Mulți din aceștia au făcut-o din vanitate sau din nevoie de amuzament în cadrul vieții de palat, nu și dintr-o prețuire largă a teatrului, ca instrument de cultură și de înnobilare a simțirii omenești. I-au socotit pe actori printre curteni, drept niște lefegii datori ca în orice clipă să răspundă la ordinele și la capriciile stăpânului, nu și ca purtători ai unei funcțiuni de artă, cu implicații adânci în viața psihologică și socială a colectivităților umane.

Nu e nevoie să insistăm mai mult. În cercetarea istoriei teatrului vom întâlni mereu situații și agregări de natura celor amintite mai sus. Reconstituirea faptelor petrecute ne va da posibilitatea să înțelegem că teatrul a fost întotdeauna o instituție vie, în ale cărei manifestări s-au reflectat lupte și îndrăznele reformatoare sau revoluționare. El nu s-a izolat, nu s-a situat la marginea vieții sociale, ci a venit în cuprinsul acesteia, în chiar centrul ei, cu voința de a-i interpreta în mod activ rostul și de a-i sprijini aspirațiile.

Cu toate că actele de restricție sau de intoleranță s-au prelungit mult, ajungându-se câteodată chiar la forme de exterminare, ideea teatrului n-a fost strivită. Dimpotrivă: cu fiecare lovitură primită, i s-a reliefat parcă și mai mult puterea. Întocmai ca acele organisme sănătoase, cărora un accident suferit le creează o și mai mare imunitate sau o și mai mare adaptabilitate biologică, teatrul s-a regăsit cu atât mai sigur pe sine, cu cât a avut de întâmpinat adversități mai insistente.

În lunga și dramatica sa luptă cu puterea, teatrul sănătos, teatrul progresist s-a bucurat în mod constant de două mari susțineri: *a cugetelor superioare* și *a mulțimilor populare*. Primele i-au încredințat inițiativa lor creatoare, viziunea despre lume, vocația lor de interprete ale stărilor umane, funcțiunea lor de deschizătoare de drumuri; celelalte au venit spre el cu nevoia lor de adevăr și de

sinceritate, cu adeziunile lor simple făcute din spontaneitate și bună-credință. Voința unora și-a dat mâna cu voința celorlalte. Ambele au văzut în teatru un mijloc de expunere a ideilor și a sentimentelor lor, ceea ce le-a determinat să vină de partea acestuia cu toată puterea lor de a lupta și de a simți adevărurile vieții.

8. Ce trebuie să desprindem, în concluzie, din toate acestea? Toți aceia care se apropie de teatru, fie cu intenția de a se dedica profesional, fie din curiozitate intelectuală, trebuie să știe că au de răzbătut într-un domeniu care închide în el mari fonduri morale și culturale ale umanității. Nimic n-ar fi mai greșit decât să se creadă că teatrul e doar un mijloc de distracție, un divertisment, fie el și de natură aleasă; în esență și în funcțiunea lui majoră, teatrul e o formă de cultură, e o școală superioară a vieții, e o tribună universală de gândire și de simțire umană. Toate acestea *obligă*. Simțirea acestor fonduri alcătuiește o condiție de bază pentru aceia care vor să înțeleagă fenomenul dramatic, să-l considere și să-l slujească. Teatrul trebuie simțit ca închizând în el o permanență umană. O istorie a teatrului și a literaturii dramatice universale, cu puterea ei de a face incursiuni largi și de-a deschide perspective în mulțimea faptelor omenești, are menirea să răspundă acestei necesități.

Pentru cei care îl practică de aproape, teatrul poate fi, deopotrivă, atât o sursă de lucruri mici, capabile pentru moment să urâțească viața și să-i scoată la suprafață anume meschinării, cât și o sursă de lucruri mari, în stare să promoveze valoarea omenească și să-i sublinieze frumusețea. Sub raport negativ, teatrul poate pune în mișcare fapte ieftine și periculoase de cabotinism ori vedetism, de invidii și gelozii profesionale, de goană după aplauze și false străluciri, de susceptibilitate ușuratică și vanitoasă, de înlocuire arbitrară a realității severe cu ficțiuni măgulitoare, de caractere mai dispuse să cedeze patimilor decât să se ridice cu generozitate deasupra lor. Sub raport pozitiv, în schimb, teatrul poate fi o disciplină de muncă și de creație, în stare să solicite și să valorifice resorturi și posibilități nesfârșite ale naturii și ale inteligenței umane.

Mulțimile de fapte pe care va trebui să le zugrăvim și să le analizăm de-acum, înainte, în cuprinsul numeroaselor capitole ce ne așteaptă, ne vor arăta că scena a fost o tribună pe care s-au rostit cu autoritate toate adevărurile vieții umane, că de-a lungul întregii lui dezvoltări teatrul a fost neconținut un laborator al ideilor și al sentimentelor superioare. Dacă e adevărat că în cursul evoluției sale de până acum lumea s-a perfecționat, c-a devenit mai bună, în cazul acesta trebuie să admitem că o parte din programul astfel realizat se datorează și teatrului: teatrului legat în mod specific de viața popoarelor.

Capitolul I

TEATRUL GREC. ÎNCEPUTURILE. ORGANIZAREA

1. Despre începuturile artei dramatice, în general

Arta dramatică e străveche. Începăturile ei se confundă cu înseși începuturile civilizației. Din clipa în care s-a pășit la așezări organizate, cu viață socială constituită, reprezentarea dramatică a apărut și ea, însoțind constant, în forme difuze sau în forme directe, străduințele de cunoaștere ale minții și ale sensibilității omenеști. Propriu-zis, nu putem fixa o dată precisă pentru apariția artei dramatice în lume. Ce putem spune, e că teatrul face parte dintre acele instituții care s-au născut o dată cu civilizația, care s-au dezvoltat paralel cu ea și care continuă să-i exprime viața și aspirațiile.

Platon așeza începuturile teatrului în perioada mitologică a lui Minos, regele legendar al Cretei și judecător al Infernului. Indienii, legând teatrul de timpurile epopeice ale *Mahābhāratei*, puneau Geniile să dea reprezentații dramatice în cerul lui Indra. Încă și astăzi, în India, paternitatea teatrului este atribuită lui Brahma. Găsim în *Mahābhārata* o afirmație ca aceasta: „pentru a putea să compună *Nāṭya-Veda*, Brahma a luat de la Raj, dansul, de la Sāma cântecul, de la Yajus mimica, de la Atharva pasiunile“. În krishnaism, nota dramatică e și mai vizibilă. Povestea zeului Krishna, erou tânăr, strălucitor, învingător al demonilor și iubit de păstori, este toată o dramă vie și comunicativă, în care râsul și emoția se iau parcă la întrecere. Așa cum se va proceda și mai târziu în creștinism, nașterea lui Krishna era celebrată printr-o punere în scenă în cadrul serviciului religios. De altminteri, toate manifestările legate de cultul zeului se înconjurau de fasturi teatrale.

Cercetările egiptologilor au scos la lumină texte de adevărată literatură dramatică. Prin acestea, legătura istorică dintre viața religioasă a popoarelor și formele dramatice a căpătat o nouă confirmare. Cultul popular și cotidian al zeilor, diferite practici speciale rezervate unei elite de preoți și de credincioși, anumite credințe în eficacitatea magiei imitative, toate acestea cereau înlănțuiri și transpoziții

simbolice de gesturi, care până la urmă îmbrăcau un pronunțat caracter dramatic. Celebrarea legendei osiriene – moartea, îngroparea, învierea – se făcea în cadrul unor importante sărbătoriri, care comportau o bogată figurație precum și o punere în scenă de mari proporții. Conținutul legendei se împărțea în douăzeci și patru de scene, a căror realizare presupunea o reunire a principalelor elemente de teatru: mimică executată de zei ce luau parte la acțiune, parte poetică încredințată recitatorilor, cor care împreună cu acompaniamentul instrumentelor muzicale avea misiunea să susțină lamentația bocitoarelor.

Observațiile etnologilor moderni identifică urme de teatru chiar și în viața primitivilor: la incasi, înainte de descoperirea Americii, la popoarele africane precum și la sălbaticii din Oceania.

Despre teatrul chinez, cercetătorii pretind că acesta ar fi început să existe cu o mie șapte sute – două mii de ani înainte de era noastră. Există dovezi că în timpul lui Confucius, aproximativ cu cinci sute de ani înainte de era noastră, au fost decapitați mai mulți comedieni, din cauză că aluziile lor insultaseră pe mama unui suveran.

În literatura veche persană, *Treazies*-urile împlineau un rol asemănător cu acela al *misterelor* creștine din Evul Mediu. Tot așa, în literatura arabă existau dialoguri dramatice corespunzătoare vechilor *pasos* spaniole. Despre *Cântarea cântărilor*, Ernest Renan afirmă că ea era în fond o piesă de teatru, recitată în haremul regelui Solomon.

Mărginim aici aceste spicuiuri introductive. Reținem din ele un fapt tipic: atât la egipteni și chaldeeni cât și la evrei și perși, atât în India cât și în China veche, forma de teatru s-a dezvoltat în strânsă legătură cu riturile religioase. În viața generală a teatrului, faptul are o importanță de bază. Aceasta nu înseamnă însă că teatrul s-a născut numai din nevoi religioase sau că în afara ordinii religioase ideea lui n-ar fi putut să apară. Să nu uităm că în vechile societăți aceste rituri religioase întruneau în ele caractere și aspecte din tot cuprinsul lor de manifestări, reprezentând până în cele din urmă un ceremonial social, în care simțirea religioasă propriu-zisă mai rămânea doar ca un pretext sau ca o amintire îndepărtată.

Vom găsi o asemenea situație și în procesul teatrului grec, acela cu care putem spune că începe, în liniile ei majore, viața istorică a teatrului universal.

2. Atena în secolele VI și V î.Ch.; apogeul cetății

Dezvoltarea teatrului grec se leagă de o mare înflorire economică pe care Atena a cunoscut-o în secolele V și IV î.Ch. Această înflorire a făcut cu puțință o epocă de hegemonie politică în care geniul elen și-a atins maturitatea și în care multe din însușirile sale creatoare au putut să strălucească în toată plinătatea lor.

Încă din ultimul sfert al secolului al VI-lea î.Ch., faptele începuseră să anunțe o apropiată splendoare a Atenei. Între cetățile grecești, poziția acesteia devenea

predominantă. Sparta, incontestabil, îi era superioară ca organizare administrativă și ca prestigiu militar; alte cetăți, ca Teba, Corintul, Siciona sau Megara, înțelegeau, de asemenea, să se măsoare în importanță cu ea. Nici una însă, n-a avut ca Atena o simțire mai vie a progresului și a înălțimilor. Treptat-treptat, această cetate devenea centrul de atenție al lumii grecești. Geniul național elen, printr-o intuiție pe care împrejurările materiale i-o sprijineau cu hotărâre, își dădea seama că *acesta*, și nu altul, trebuia să fie locul menit să-i adăpostească principala sa manifestare.

Să ne apropiem acum de fapte și să le privim sub prisma câtorva determinări istorice.

În secolul al V-lea, Atena se afla în fruntea cetăților grecești. Dezvoltările economice, instituțiile ei democratice și victoriile împotriva perșilor o impuseseră la comanda unei importante confederații maritime și îi ajutaseră să devină principala piață de comerț a lumii elene. În cetate, industria luase o dezvoltare încă necunoscută până atunci. A avea o meserie manuală începea să fie un cuvânt de ordine; sub acest raport, ceea ce altădată trecea drept o dezonoare acum devenea o formă de împlinire cetățenească. Artizanatul, poate și pentru că nu constituia o activitate prea dură, câștiga în importanță și era profesat cu plăcere. De altminteri, trebuie să precizăm că meseriile mai grele – fierăria, pietrăria, cizmăria, tâmplăria, olăria, metalurgia ș.a. – erau lăsate pe seama metecilor. Articolele ieșite din mâna artizanilor atenieni făceau primă în toate bazarile mediteraneene. Vasele grecești atingeau prețuri mari, nu numai când erau pline cu parfumuri, dar și când erau vândute goale, ca obiecte de artă. Alături de acest comerț mic funcționa și unul mare, de proporții intercontinentale. Centrul acestui comerț se afla la Pireu, portul din imediata apropiere a Atenei. Prevăzut cu cheiuri, cu docuri, cu digurile, cu arsenale, cu silozuri, sediu bancar și deopotrivă sediu al unei burse remarcabil de active, Pireul putea să facă față oricărui traficuri și cerințe comerciale. Se întâlneau aici marinari din nord cu alții din sud, marinari din est cu alții din vest. Pe cheiuri, mărfuri destinate pentru țărmuri ale Mării Negre se aliniau lângă mărfuri venite din Egipt sau Asia Mică. În rada portului puteau fi văzute, intrând și ieșind neîntrerupt, corăbii aparținând unor ținuturi diferite, din toate direcțiile Mediteranei. Se negociau tot felul de mărfuri, unele din acestea venite de departe și trecute prin grele riscuri de navigație: cereale, pește uscat, carne sărată, metale, ivoriu, piei, lână, condimente, obiecte de bronz din Etruria, mirodenii orientale, covoare de Persia ș.a. În preajma războiului peloponezic, tranzacțiile încheiate în acest port au putut să atingă cifre uriașe; toate acestea făceau ca orgoliul Atenei să crească și ca încrederea populară în guvernarea lui Pericle să se confirme.

Ca formă de guvernământ, Atena din secolul al V-lea practica o democrație moderată, înăuntrul căreia se ajunsese la o seamă de libertăți necunoscute încă până atunci în lumea antică. În legătură cu această democrație, legenda e una, în vreme ce realitatea e alta. Nu e vorba de acea democrație perfectă, ci de o democrație limitată, prinsă între condițiile epocii, ale unei orânduiri sociale sclavagiste.

Către mijlocul secolului al V-lea, populația Atenei număra patru sute – patru sute douăzeci de mii de locuitori. În majoritatea ei, această populație se compunea din sclavi și meteci. Cetățeni propriu-ziși erau doar o sută de mii, adică un sfert din totalul populației. Însă și din aceștia – întrucât trebuie să scădem femeile și copiii – doar treizeci de mii se bucurau de un exercițiu total al drepturilor lor politice. Din patrusprezece locuitori, doar unul avea acces efectiv la treburile publice. Între ceilalți treisprezece, opt erau sclavi, doi meteci și alți doi străini așezați la Atena, aceștia din urmă bucurându-se de un statut care le garanta persoana, bunurile și activitatea, dar care avea grijă să-i excludă de la ocuparea de funcțiuni și demnități publice.

Baza de funcționare a societății ateniene era o bază sclavagistă. Sclavul reprezenta un fel de „unealtă însuflețită”, proprietate a stăpânului său. Nu avea dreptul să aspire la mai mult; incapacitatea lui cetățenească provenea din condiția de naștere, de barbar, de învins sau de individ stigmatizat prin condamnări judiciare. Legea vedea în el mai mult un lucru decât un om. Cel mult, aceste rigori se mai atenuau prin unele stări de fapt: sclavii nu ajungeau să-și capete libertatea, dar primeau din partea societății anume asigurări împotriva exceselor de cruzime ale stăpânilor. În ce privește metecii, situația lor era mai bună. În vreme ce sclavii erau întrebuințați la munci, agricole, aceștia erau lăsați să se îndeletnicească cu comerțul și cu industria. În cel mai rău caz, aveau viața materială asigurată. Adeseori, însă, aceștia realizau și câștiguri importante, ceea ce le dădea puțința să treacă cu ușurință peste disprețul sau desconsiderarea cu care îi priveau cetățenii de baștină. Erau activi, întreprinzători, cucereau rând pe rând toate meseriile de seamă, acaparau mărfuri și cereale, adunau capitaluri și dobândeau întâietăți notorii în profesiunile liberale, cu atât mai mult cu cât cetățenii adevărați se îndepărtau de acestea. Căpătau astfel puțința de a răspândi idei noi, ceea ce nu excludea ca între acestea să se afle adesea și mișcări subversive.

Atenienii adevărați, scutiți astfel de muncile grele, se puteau deda în voie discuțiilor de for, treburilor de stat și serbărilor publice. Se considerau ca formând o elită de oameni liberi și egali. De fapt, această egalitate, pe care democrația ateniană o proclama cu orgoliu, era o egalitate *sui generis*. Între teoria și practica ei se aflau deosebiri mari. Legea, în principiu, nu făcea distincție între nobili și oameni de jos. Se acorda fiecăruia dreptul de a lua cuvântul în Adunare, de a funcționa ca judecător și de a candida la magistraturile cetății. Peste deosebiriile dintre bogați și săraci se aluneca cu ușurință, cele mai multe din ele fiind trecute sub tăcere. Se afirma că statul este oricând prezent, pentru a veni în sprijinul tuturor, fericiți ca și mizerabili. În realitate, însă, chiar și în cea mai fericită perioadă a guvernării lui Pericle, viața cetății a fost plină de inegalități sociale. Statul atenian, ca atare, este expresie a luptei de clasă. În ciuda atător principii și declarații care încercau s-o deteste, această luptă continua să fie reală și să stăpânească întreaga manifestare publică.

În sinea sa, Atena se simțea capabilă de realizări importante. Condițiile economice, politice și sociale arătate mai sus, deși bânuite de numeroase contradicții – printre care ruptura dintre munca fizică și intelectuală, caracteristică în relațiile de producție din societatea sclavagistă – îi dădeau putința ca dintr-un stat mic să devină o putere mare și să năzuiască departe. I se stimulau puterile de creație, în diferite direcții. Religia, cu simbolurile ei, se afla în slujba orgoliului național și servea interesele de clasă ale stăpânilor de sclavi. Literale și artele, deși cu prețul multor jertfe sociale, puteau să se dezvolte cu strălucire. Industria și comerțul se aflau în plină prosperitate. Agricultură nu dădea bogății copioase, dar asigura multora o stare bună; între toate activitățile, era cea mai onorată.

Ca om, atenianul își construia o psihologie aparte. Viața intelectuală a cetății îi ajuta să devină fin, inteligent, să vibreze în fața lucrurilor frumoase, să fie sensibil la mișcările minții. Adeseori, furat de farmecul discursurilor, lăsa ca realitatea și acțiunea să treacă în umbră. Era mândru și gelos de libertățile sale cetățenești; la gândul că își putea hotări singur soarta, se simțea în sinea sa împăcat și mulțumit. Ținea să se știe egal cu semenii săi înaintea legii. Față de legi, la a căror instituire și el în *ecclèsia*, manifesta un respect stăruitor, făcut din pietate și din orgoliu. Îl stăpânea un pronunțat sentiment al importanței; dacă uneori aceasta îi împrumuta precizie și demnitate, alteori însă îl făcea prezumțios și provocator. Atenianul știa că avea înaintea sa porți deschise, că putea să aspire către orice demnitate, că putea ataca pe cine socotea de cuviință; toate acestea îi dădeau curaj și siguranță de sine, trăsături spre care era firesc ca grecii din alte ținuturi sau străinii să privească cu admirație și cu invidie.

În același timp, ca om și cetățean, atenianul avea și defecte, unele din ele bătătoare la ochi. Prin orgoliul său, ajungea să se creadă superior oricărui alt om din Elada. În genere, știa să se stăpânească; nu e însă mai puțin adevărat că adeseori nu suferea să fie contrazis, din care cauză devenea nervos, impulsiv, susceptibil, inconstant, gata să treacă la concluzii pripite, să acționeze sub influența acestora și să refuze eforturi susținute, în apărarea diferitelor cauze sau idei. Așa cum în unele cazuri se înflăcăra cu ușurință, tot așa, în altele se deprima repede; într-o clipă, era în stare să treacă de la planuri și nădejdi entuziaste al desperări profunde. Îi plăcea să raționeze, să se dedea la speculații, nu însă să și asculte. În pasiunea sa pentru cuvinte, pentru idei sau pentru persoane, pierdea adeseori sentimentul și înțelegerea faptelor. Așa se și explică, de altminteri, de ce în atâtea ore decisive din viața cetății sale atenianul s-a pierdut în ezitări și s-a lăsat stăpânit de panică, în loc de-a privi faptele în față și a merge spre ele cu hotărâre.

Înțelegem, deci, că viața în Grecia clasică nu era într-atât de fericită și idilică pe cât și-au reprezentat-o anume istorii convenționale sau pe cât ne-ar reflecta-o accentele lirice ale lui Renan din neuitatea sa *Rugăciune pe Acropole*. Nimic mai greșit decât să ni-i închipuim pe vechii grei ca hrănindu-se tot timpul cu „ambrozie celestă” sau ca petrecându-și toată viața discutând arte, litere și filozofie. Atena, departe de-a fi fost cum s-a spus adesea o vastă Academie, stăpânită doar de emoții

estetice, dimpotrivă, adăpostea în ea lupte sociale, griji, conflicte, unele din acestea amenințând – după cum s-a și petrecut – să se transforme în contradicții și sfâșieri interioare. Aceasta, însă, n-a împiedicat ca lumea ateniană să se dezvolte, să-și pună în valoare o seamă întreagă de aptitudini teoretice și practice, să construiască prin zbulcum și nu prin contemplație o mare civilizație. Dacă – după cum vom vedea – religia cetății își va putea găsi în creația dramatică atâtea recunoașteri și sărbătoriri, e pentru că în fondul ei substanțial această religie suferise umanizări profunde. Deopotrivă, nu trebuie să pierdem din vedere că poporul atenian era cu atât mai mulțumit să-și construiască și să-și decoreze somptuos templele și monumentele, cu cât la aceasta contribuiau larg aliații și supușii săi. În sfârșit, mai trebuie să ținem seamă că aplauzele și încurajările adresate marilor poeți nu porneau întotdeauna numai din dezinteresare artistică, ci și din orgoliu național. Chiar și cetățenii lipsiți de instrucție își puteau totuși da seama că aceste încurajări puteau să vină în profitul republicii.

Atena se simțea în centrul admirației naționale. Acest fapt o măgulea, stimulându-i puterile creatoare. Devenise un centru de întâlnire și pentru străini din țări îndepărtate, atrași aici de interese comerciale și de strălucirile ei culturale. Paralel cu schimburile de mărfuri, se desfășurau și schimburi de idei, de curente, de mode, de religii, de inventatori, de artiști și de învățați; toate acestea făceau ca spectacolul uman al Atenei să fie viu și variat. Savanți, artiști, filozofi, sofști, descoperitori, oameni de bună-credință ca și șarlatani, într-un cuvânt contemporani care țineau să devină notorii și să-și impună pe scară cât mai largă punctele de vedere, considerau acum Atena drept cea dintâi cetate a lumii grecești, și chiar a lumii în general, capabilă să ofere un câmp propice de afirmare. Întâlnirea atâtor spirite, ciocnirile dintre ele, influențarea lor reciprocă, toate acestea asuceau inteligența comună, dând vieții publice o febrilitate plină și comunicativă.

Pe deasupra acestei bogate încrucișări de fapte și de stiluri diferite, Atena continua să-și păstreze și să-și perfecționeze caracterul propriu. Moravurile și instituțiile ei purtau o pecete unitară: pecetea caracterului național; de aici, acea notă de precizie, de adâncime, de ordonanță și de autoritate a manifestărilor sale, alcătuind prin totalitatea lor frumusețea și simplitatea fecundă a spiritului atic.

După cum am văzut, ca formă de guvernământ, Atena din secolul al V-lea practica o democrație moderată, înăuntrul căreia se putea vorbi și acționa liber. Spiritele se simțeau la largul lor, ceea ce le stimula să inventeze, să gândească, să aibă inițiative, într-un cuvânt să creeze. Se prețuiau, deopotrivă, și ideile și oamenii. Prin punerea și convingerea exercitate de către însușirile sale, Pericle s-a menținut la conducerea cetății timp de treizeci de ani. Discuțiile și dezbaterile publice erau la ordinea zilei; s-a putut ca acestea, în loc de a duce la destrămări și divergențe, dimpotrivă, cel puțin pentru moment, să ajute la formarea unei bune conștiințe cetățenești. În atmosfera acestor dezbateri, cetățenii se puteau instrui. Politica, morala, istoria, poetica, retorica, filozofia generală, toate acestea căpătau astfel puțința de-a nu rămâne niște discipline teoretice închise în activități de școală sau de cnaclu, ci să pătrundă

cu prelungirile lor practice în modurile și în reacțiile comune de simțire și de judecată. Patriotismul ce lua astfel ființă era un patriotism luminat. Gloria Atenei se întemeia pe ceva mai mult decât pe o simplă vanitate politică; ea se hrănea, mai cu seamă, din voința indivizilor de a veni cu forțele lor fizice și morale în slujba cetății.

Stimulată în felul acesta de condiții economice și politice favorabile, forța creatoare a poporului atenian și-a putut lua zborul. Vom asista, acum, la ceea ce se poate numi cu adevărat o epocă de lumină și de creație. Se privește departe, cu pătrundere și cu îndrăzneală. Sunt explorate domenii numeroase, presimțite ca putând să măsoare întinderea cunoașterii omenești și să aducă fapte și orizonturi noi în explicările acesteia asupra lumii. Asistăm – ca să spunem așa – la un curaj al creației. Valorile cred în ele însele, ceea ce le dă un spirit de inițiativă superioară. Descoperirile din cuprinsul artei plastice își dau mâna cu cele din domeniile literaturii, ale științei și ale filozofiei. Pe de o parte, Atena face dovadă de suplețe în a primi influențe străine, în a-și apropia elemente ale altor culturi, în a imita ceea ce i se părea că poate să aducă sau să reprezinte o notă reală de superioritate umană; pe de altă parte, ea va practica rigori inegalabile în a nu exprima nimic care mai întâi să nu fi trecut prin filtrele puterilor sale de prelucrare și de asimilare. Repetăm, e conștiință de forța sa, de strălucirile hegemoniei sale, de prestigiul pe care îl iradiază în lume.

Din fericire, aceasta n-o face să-și piardă simplitatea sa naturală. Se dedică speculațiilor și înălțimilor abstracte, împletind acest gust pentru adevăruri generale și cu respectul și înțelegerea faptelor concrete. Conștiința de societate se adâncește în epocă din ce în ce mai mult, dar nu prin anularea individului, ci tocmai prin afirmarea acestuia. Raporturile umane se perfecționează; literatura și filozofia vor găsi în conținuturile și desfășurările acestor raporturi de idei și sentimente proprii pentru expuneri și analize. Spiritul atenian ajunge astfel să se pasioneze de ceea ce îi poate pune în față spectacolul vieții umane, așa cum aceasta s-a conformat prin întâlnirile ei cu natura, cu istoria, cu forțele intime ale conștiinței; într-un cuvânt, cu tot ce poate intra în drama generală a existenței.

Asistăm, prin toate acestea, la constituirea unui stil de gândire și de artă, pe care istoria l-a desemnat sub denumirea de *alicism*. Logic vorbind, ne-ar fi greu să-l definim. Cu ce noțiuni, de pildă, am putea să exprimăm acele înțelesuri euritmice de armonie, de echilibru și de fecunditate morală cuprinse în sculptura lui Fidias sau în poezia tragică a lui Sofocle? Trebuie să ne mulțumim, deci, doar cu aproximații. Există o seamă de însușiri spirituale, toate de proeminență ateniană, care în înmănuncherea lor logică și estetică au alcătuit o trăsătură durabilă și expresivă a creației grecești. O recunoaștem prin spiritul ei de precizie și de eleganță, prin simplitatea ei naturală, prin puterea ei calmă de a ne pătrunde și de a pune stăpânire pe judecata noastră. O simțim, deopotrivă, prin forța ei de a ajunge până la esența lucrurilor, de a uni raționamentul sigur cu imaginația înaripată, prin arta de a pune în mișcare idei și sentimente, prin știința ei de a lega simțirea pură și ingenuă a realității într-o reflecție înaltă și îndrăzneată, încercând să cuprindă în formulările ei întreaga umanitate.

În fond, *aticism* înseamnă un climat moral și estetic în care exagerarea, falsele ornamentații, violențele de tonuri, afectarea și căutarea de efecte vor întâlni rezistența hotărâtă a sobrietății, cu spiritul ei de justete și de claritate. Totul, în el, părea indicat să conducă înspre o sinteză ideală, făcută din simțirea naturii și a adevărului.

Faptele arătate până aci fac parte integrantă din cadrul de condiții și de semnificații ce-au putut contribui la nașterea, dezvoltarea și culminația creației dramatice a poporului grec.

3. Forme și funcțiuni ale religiei ateniene

În procesul său de constituire, teatrul grec numără importante implicații religioase. Pe toată întinderea lumii grecești, viața politică și socială s-a dezvoltat multă vreme în strânsă legătură cu viața religioasă. Asistăm la întrepătrunderi reciproce: manifestări publice cu întipărire religioasă și manifestări religioase purtând în ele caractere civice. Trebuie să știm, însă, că de la această situație și până la aceea care atribuie teatrului grec rădăcini exclusiv religioase se află o distanță mare, aproape o prăpastie. Adevărul, în această chestiune, trebuie privit și înțeles într-o lumină istorică: religia grecilor a putut să cuprindă în ea germini și condiții ale ideii de teatru, în măsura în care această religie nu s-a cantonat într-o viziune mistică asupra lumii și vieții, ci prin facultățile sale umanizante s-a putut adapta la nevoile și sentimentele democrației ateniene.

Sub acest raport, se impune ca înainte de prezentarea fenomenului dramatic propriu-zis să fixăm câteva puncte de reper.

În primul rând, trebuie să precizăm că grecii n-au practicat o religie statică, încadrată în dogme reci și în ritualuri stricte, ci o religie suplă, agreabilă, capabilă în economia ei interioară de-a evolua necontenit. Găsim în politeismul grec, pe lângă nesfârșita lui varietate, și o pronunțată tendință de autonomie: fiecare familie, fiecare trib și fiecare cetate țineau să rămână tot atât de stăpâne pe cultul propriu, ca și pe pământul propriu. Temperamentul elen n-ar fi privit cu mulțumire instituirea de tradiții unice și imuabile; cu inteligența lor mobilă și imaginativă grecii preferau să observe, să raționeze, să-și exercite neîntrerupt curiozitatea. Simțul lor practic, ca și aplecarea lor spre armonie, echilibru și claritate, îi fereau deopotrivă de două primejdii: atât de aceea de a se pierde într-un misticism nebulos, cât și de aceea de a se fixa într-un formalism rigid. Câtă deosebire, de pildă, între zeitățile egiptene și cele grecești! Primele păreau împietrite într-o poză hieratică, pe când celelalte și-au dat mișcare, au coborât pe pământ, s-au inspirat din realitățile acestuia, au luat chip omeneșc, s-au apropiat de mulțimea sentimentelor și a pasiunilor omenești, lăsându-se străbătute și determinate de acestea. Nu avem de-a face cu o teologie impusă, cu o morală oficială și nici cu o teogonie savantă. Religia grecilor, în măsura în care s-a simțit stăpânită de căutarea adevărului, a preferat să ne transmită presimțirile și construcțiile sale în această direcție prin fabulații poetice, prin

legende capabile să unească în ele elemente sacre cu tot atâtea elemente profane, prin opere de artă, mai mult decât prin dogme, reguli și sisteme. Ne-a lăsat o mitologie, nu însă și o carte sfântă care să dea cu intoleranță sentințele cunoașterii. Preoții, și ei, spre deosebire de cele petrecute în atâtea alte religii, nu alcătuiau o castă sacerdotală, cerând instituirea de privilegii și garantarea lor de către autoritatea publică, pe motiv că ei ca preoți ar fi fost singurii deținători ai științei, ori singurii cunoscători ai secretelor de pe pământ, din infern și din cer. Preoții, de fapt, nu erau niște inițiați, ci niște funcționari ai cetății; e pentru prima oară în istoria civilizațiilor îndepărtate când un popor înțelegea să se lase reprezentat pe lângă zeii săi prin simpli magistrați. Ne putem deci da seama, cu atât mai mult, în ce măsură religia și organizarea religioasă exprimau interese sociale ale păturilor suprapuse. În unele momente grele ale istoriei lor, când aveau de făcut față unor atacuri și invazii străine, într-adevăr, cetățile grecești s-au strâns cu gelozie în jurul zeilor lor naționali, făcând din păstrarea și integritatea acestora un principiu de luptă și de salvare publică. În mod normal, însă, Pantheon-ul grec s-a dovedit un loc deschis și receptiv, în care s-au putut încetățeni divinități venite din numeroase puncte, direcții și depărtări ale lumii mediteraneene. Departate de a se fi cantonat într-o viziune îngustă și refractară asupra vieții, dimpotrivă, religia greacă a inclus în formarea ei o mare complexitate de elemente.

Această posibilitate interioară de libertate și de evoluție, pe care religia greacă a manifestat-o încă de la început – am putea spune încă din faza ei animistă și fetișistă, când sentimentul sacru îi erau inspirat de tot ce putea să reprezinte în univers o voință latentă sau activă – a făcut ca sentimentul religios al grecilor să se pătrundă din ce în ce mai mult de spirit laic. S-a afirmat adesea că această laicizare s-ar fi produs mai târziu, sub acțiunea sofistilor, a doctrinelor filozofice sau a diferitelor speculații științifice; în realitate, această acțiune n-a făcut decât să sprijine, să continue și să amplifice un proces existent mai demult, prin înseși datele naturale, constitutive ale religiei în chestiune. Oracolul de la Delfi, privit de la distanță, ar putea să ne apară ca o expresie a unei credințe mistice, încărcată de orfism, de magii și de mistere; de fapt, prorocirile Pitiei ca și interpretările preoților urmau de regulă chemări și datorii ale sensului național, precum și interese ale claselor stăpânitoare. Era o tradiție ca oracolul să fie consultat, în ajunul tuturor evenimentelor de stat; în sinea lor, însă, atenienii își dădeau seama că nu zeii erau aceia care le aduseseră hegemonia, și nu zeii erau aceia care puteau să le-o perpetueze, ci oamenii cetății, cu meritele și pregătirea lor.

Înțelegem, deci, că statul nu se preocupa de fondul dogmatic al religiei; nu se gândea să impună o teologie, să decreteze un sistem de morală sau să susțină o activitate de predicăție religioasă. Fiecare cetățean e liber să conceapă esența și atributele zeilor așa cum găsește de cuviință. Nimeni nu pune poeziilor sau filozofilor vreo piedică în a folosi și interpreta după inspirația proprie conținuturile legendelor populare. Nu există legi scrise, privind fondul credințelor religioase; administrarea acestora e lăsată pe seama tradiției și a deprinderilor comune. În schimb, statul

observă cu atenție practica exterioară a religiei. Organizează procesiuni, îngrijește ca festivitățile să aibă loc cu regularitate, asigură mijloacele necesare pentru ca manifestările cultului să se petreacă cu somptuozitate, iar măsuri ca participarea cetățenească la aceste manifestări să fie cât mai largă cu putință, supraveghează desfășurarea ritualului și, în genere, observă cu strictețe păstrarea calendarului religios al cetății. Când în *ecclesia* se stabilesc legi sau decrete referitoare la chestiuni religioase, aceste chestiuni privesc doar măsuri și practici exterioare ale cultului: subvenții pentru temple, organizări materiale, instituirea de comisari ai serbărilor religioase, numiri de personal sacerdotal, paza altarelor ș.a. Totul, deci, ne înfățișează această religie ca un serviciu de stat. Atena se ia la întrecere cu ea însăși în a ridica temple mărețe, în a da altarelor ei strălucire, în a organiza festivități religioase impunătoare. Desigur, făcea aceasta și pentru a-și onora zeii, pentru a le câștiga favoarea; dar, mai presus de orice, manifestările de care e vorba aveau ca scop să întrețină sentimentul comun al cetății, să creeze înăuntrul ei o comunitate patriotică și, deopotrivă, să impună prestigiul statului atenian în opinia străinătății.

Pericle, mai mult decât oricare alt conducător atenian, a înțeles importanța exterioară a cultului. Și-a dat seama că orice dovadă de respect colectiv îndreptată către zeii aticii se putea transforma în tot atâtea afirmări de conștiință cetățenească și de mândrie națională. Zeița Atena, de pildă, era principala protectoare a unei cetăți care salvase lumea greacă de invazia persilor. Urmând imediat după aceasta, Apollon, Dionisos, Poseidon și Hefaistos polarizau și ei părți întinse ale favoarei populare. Serbările organizate în onoarea lor puteau să aibă o finalitate multiplă: satisfacție dată zeilor se corobora cu una dată oamenilor și cetății.

Rezumând, reies în lumină două coordonate: *religie* și *democrație*. În viața socială și sufletească a Atenei, împreunarea lor va constitui o cheie. O altă religie s-ar fi pierdut în magii și extazuri. Aceasta, însă, religia cu atâtea conținuturi politice și sociale a Atenei, i-a dat cetății impulsuri active și puternice, dintre care multe se vor cristaliza în forme superioare de artă. Teatrul, după cum vom vedea, se va înscrie printre aceste forme superioare de artă, poate chiar în fruntea lor.

4. Prefigurările tragediei

Drama greacă n-a apărut dintr-o dată. Înainte de a ieși la lumină, ea a trecut printr-o existență difuză, embrionară, făcută din înclinații și prefigurări tăcute în subconștientul poporului. E interesant să înțelegem în cel fel, prin puterea sa creatoare, un popor a izbutit să sublinieze în forme înalte de artă o seamă de tendințe naturale, de factură simplă și primară.

În primul rând, trebuie să ținem seama de faptul că ne aflăm în Elada, patria clasică a epopeii, unde rostirea de versuri frumoase alcătuia o delectare frecventă. Încă din epoca miceniană ni s-a păstrat amintirea unor festivități poetice pe care vechii azei le dădeau în palatele senioriale în prezența întregului personal al curților.

Într-un fel, le-am putea asemăna cu turneele de mai târziu, din castelele feudale, ale truverilor și trubadurilor medievale. În măsura în care putea să corespundă unor înclinații naturale ale poporului, această tradiție s-a impus, perpetuându-se de-a lungul epocilor. În unele cetăți ca Lacedemonia, Teba și Corint, din cauză că diferite împrejurări economice, sociale și politice n-au mai îngăduit statului să patroneze și să organizeze festivități publice, faptul s-a umbrit cu timpul. În altele, însă, mai cu seamă în Sicilia și la Atena, această înclinație populară, sprijinită bineînțeles și de acțiuni guvernamentale, n-a încetat să crească.

Deopotrivă, avem de menționat interesul grecilor pentru un gen plăcut de lupte, făcut din întreceri corporale și spirituale. Capabile să înlocuiască în timp de pace exercițiile de război, aceste manifestări semănau, oarecum, cu acelea pe care le vom întâlni în Evul Mediu sub denumirea de lupte *courtois*.

În sfârșit, mai avem de subliniat o seamă de participări cu caracter religios. Încă de la început, multe din manifestările rituale ce însoțeau cultul zeilor locali cuprindeau în ele implicații cu caracter dramatic. Se puneau în scenă fapte mitologice, ca de pildă lupta lui Apollon împotriva șarpelui Python sau nașterea lui Bacchus. În aceste figurări – care erau de fapt mai multe niște tablouri vivante – partea dramatică propriu-zisă era doar embrionară; la început reprezentarea mimică întrecea cu mult zăgrăvirea în acțiune a sentimentelor.

În măsura în care aceste reprezentări religioase comportau note de durere, de milă, de teamă sau de încredere curajoasă, ele adăposteau în germene forme și conținuturi ale tragediei de mai târziu. În prezența lor – e vorba mai cu seamă de misterele eleusiace închinat zeiței Demeter – credincioșii resimțeau anumite stări intime, vecine ca ton afectiv cu acelea pe care le poate determina în suflete o dramă. Pe căi delicate – greu de urmărit, atât în constituirea cât și în înlănțuirea lor pe planuri de adâncime psihică – începea astfel să se deslușească un sentiment al destinului uman, sentiment despre care știm că grecii și la-u asociat de aproape în concepția lor religioasă.

Cultul de care s-a legat îndeosebi a fost cultul lui Dionisos. Acest cult avea o alcătuire complexă: misticism orgiastic, beții și revărsări rurale de bucurie, interpretări ale naturii în notă religioasă; prin substanța lor, ca și prin felul lor intim de înlănțuire, aceste elemente se puteau adresa totodată și simțurilor și judecății. Mai mult decât oricare alt cult grec, cultul lui Dionisos era făcut să satisfacă atât aspirații mai înalte ale simțirii religioase, cât și nevoi de figurări comune, materiale, ale acestora. Prin ceea ce putea să pună în mișcare ca idee de revelație, de contemplație filozofică, de mister intens trebuind străbătut fie cu mintea fie cu devoțiunea credincioșilor, acest cult denota forme și proporții de mare religie; deopotrivă, prin mulțimea manifestărilor sale exterioare, prin felul cum putea să stimuleze sentimente și să determine exaltări comune, avea în totul viața și caracterele unei religii populare.

Primele urme despre existența lui Dionisos ca zeitate se întâlnesc în Tracia și în Frigia, în preajma secolului al X-lea î.Ch. În această epocă, zeitatea n-are

încă trăsături precizate. Dionisos ne apare mai mult ca un geniu al vegetației, capabil de a trece cu ușurință prin numeroase travestiri. E un demon, al cărui suflet multiplu când se strecoară în forma corporală a unei capre sau a unui taur, când ia chipul unui adolescent. Aleargă fantastic prin munți, ca sub puterea unui delir sacru. Numeroșii săi credincioși îi închină un cult ciudat și sălbatic. Avem referințe sigure cu privire la felul cum zeul era adorat în Grecia de nord. Principalele manifestări se petreceau noaptea, pe înălțimi misterioase de munți, la lumina torțelor aprinse. Bărbați și femei, închipuind satiri și bacante, îmbrăcați în piei de cerb ori în tunici lungi, cu părul fluturând în vânt, purtând în mână torțe aprinse, alergau frenetic, scoteau strigăte stridente, se excitau în sunete de flaut și de tamburină, dedându-se astfel unei orgii ca de posedăți. Continuau această mișcare până cădeau epuizați, căutând astfel comunicări cu divinitatea adorată. În momentul maxim de frenezie se năpusteau asupra victimei care întrupa această divinitate, o sfășiau aproape de vie în bucăți, pentru ca după aceea să-și constituie din devorarea ei voluptăți sacre, aproape halucinante.

Coborând spre sud, în Beotia, în Atica și în Peloponez, divinitatea și-a păstrat numele, dar și-a modificat mult atât înfățișarea cât și caracterele.

Există, acum, un Dionisos al altarelor de la Eleusis, asociat de aproape cu Demetra, zeița agriculturii și a pământului. Vechile lui porniri sălbatice au dispărut. Are chipul unui adolescent, care se stinge o dată cu apusul anului pentru a renaște primăvara, împreună cu natura. Zeus și Atena sunt de partea lui, înconjurându-l cu o dragoste aparte. Este un zeu generos, purtând cu el un mesaj de bunătațe universală. Înțelege ca prin iubirea lui să ajute oamenilor să se mântuie de păcatele lor și să se purifice. Se manifestă, deopotrivă, atât ca o zeitățe a vieții cât și ca una a morții. Ca zeitățe a vieții, marea lui dorință e să vină în ajutorul oamenilor înfrumusețându-le și înzestrându-le viața, în care scop le-a și dăruit vița de vie; ca zeitățe a morții, el descoperă din trecerea sa anuală prin Infern secretele imortalității, pentru ca apoi să le încredințeze cu mărînimie devotaților și aleșilor lui. Sub acțiunea sa, doctrina esoterică a orfismului – doctrină care considera trupul doar ca o mizerabilă și temporară închisoare a sufletului – s-a atenuat, luând forme mai puțin austere, deci mai apropiat de sentimentele omenești obișnuite. Popularitatea lui e în creștere. Din ce în ce mai mult, poporul tinde să recunoască în Dionisos o zeitățe a belșugului și a bunelor presimțiri. Podgoreanul din Atica, în special, e dispus să și-l asocieze ca pe un prieten și protector, cu atât mai mult cu cât comunicarea dintre ei se putea face simplu, fără poze sau ritualuri complicate.

Dar, paralel cu acest Dionisos al altarelor de la Eleusis, care oricum păstra în el o notă de distanță și de reținere, s-a dezvoltat și un alt Dionisos, legat mai mult decât oricare altă zeitățe elenă de spontaneitățile și exuberanțele simțirii populare. E vorba de un Dionisos ca zeu al orgiei, al bucuriei de viață, al exaltării fizice însoțite adesea cu una intelectuală, al plăcerilor agreste unite cu acelea ale vinului, al misterelor. Se înfățișa ca o apariție frenetică, într-o splendidă revărsare de entuziasm. În acea beție orgiatică pe care încerca s-o poarte pretutindeni cu sine,

setea de voluptăți se împletea strâns cu o aspirație ideală înspre confundarea sufletului cu lumea, înspre desființarea oricăror bariere dintre acestea și natură. Se știe că unii filozofi ai culturii chiar au creat noțiunea de *dionisism*, socotită pentru lumea elenă ca o stare de spirit vecină cu beția, fie beția narcotică despre care vorbește imnurile popoarelor primitive, fie aceea pe care primăvara o poate aduce renașterea naturii, fie – în sfârșit – aceea pe care o poate da exaltarea unei vitalități încărcate de presimțiri și dorințe. Această complexitate de funcțiuni dădea legendelor puse pe seama lui o poezie adâncă, făcută din stări de bucurie și din stări de durere, din contraste, din peripeții, din alăturări neașteptate de fapte, în genul loviturilor de teatru. Că proveneau din Teba, din Tracia, din Atica sau din oricare altă provincie grecească, pe deasupra deosebirilor lor locale, aceste legende aveau semnificații morale comune. Puneau în cauză o anume orbire a omului în fața vieții, orbirea de a merge cu trufie, îmbătat de succese, în direcții fatale, făcute să-i pregătească și să-i grăbească pieirea.

Bineînțeles, suntem încă departe de o constituire propriu-zisă a tragediei. Esența ei, însă, s-a produs, a scânteiat. Orbirea, despre care am amintit adineauri, cuprindea în germene o dublă luptă a omului, cu destinul și cu el însuși; e vorba de o luptă în care vom recunoaște, ceva mai târziu, însuși conținutul de bază al dramei grecești.

Note oarecum asemănătoare se găsesc și în cultul eroilor. La început, legendele acestora alcătuiau materialul de epoei locale. Cu timpul, acești eroi au devenit patroni ai cetăților, figuri tutelare ale acestora, ținându-se astfel în jurul lor o atmosferă de simțire și de practică religioasă. În recitarea faptelor, începea astfel să se ivească și o preocupare lirică, pe lângă cea epică. Evocarea eroilor trebuia să aducă acuma și altceva decât zugrăvirea unor fapte vitejești intrate în legendă; dată fiind noua lor situație de patroni religioși ai cetăților, se impunea ca această evocare să cuprindă în ea date de filozofie și de simțire religioasă, să înfățișeze pe om în raporturile sale cu divinitatea, să scruteze emotiv căile capabile să ducă la binefacerile sau la blestemele acesteia.

Ce trebuie să înțelegem din această sumară recapitulare de fapte, e că înainte de a se fi constituit ca atare, a fost nevoie ca drama greacă să cunoască o lungă perioadă de prefigurări, unele din acestea sub formă de sublimări tăcute în subconștientul popular, altele prin adâncirea în sens religios a epoeii naționale.

Bineînțeles, o asemenea mutație spirituală trebuia să-și caute și un mijloc adecvat de exprimare. Acesta va fi găsit sub forma *ditirambului*.

5. Ditirambul

Ditirambul era un poem liric prin care grecii preamăreau pe zeul Dionisos. A început prin a fi o improvizație grosolană și dezordonată a cântăreților din instrumente, în onoarea vinului. Aflăm despre existența lui, începând din secolul al VII-lea î.Ch. Se crede că întâia lui intuiție ar fi avut-o poetul Arhiloc; cine însă

i-a dat o ținută adevărată de gen poetic a fost – după cinci decenii de perfecționări succesive – poetul Arion. Era cântat, în cadrul serbărilor dionisiace, de către un cor de satiri, ce intra în cortegiul turbulent al zeului sărbătorit. Corul purta numele de cor *tragic*, după îmbrăcămintea pe jumătate sălbatică a coriștilor și după denumirea de „țapi” pe care le-o dădea poporul. Acesta îl privea cu simpatie, regăsindu-se pe sine în mișcarea lor frenetică, violentă, aproape delirantă. Cu timpul, poezii au schimbat această improvizație în operă de artă. Caracterul ei entuziast, cu vervă îndrăzneată, a rămas și mai departe în ființă; i s-au adăugat însă o ritmare muzicală mai precisă și mai ordonată, mai multă simetrie lirică, ambele de natură să-i atenueze vechea violență. Recitarea lui alcătuia un moment important în desfășurarea serbărilor dionisiace. Aceasta era făcută de către un cor alcătuit din cincisprezece băieți tineri și fete tinere, ce evolua în cadență în jurul altarului lui Dionisos. Reținem această apariție a *corului* ca un fapt semnificativ, anunțând nașterea apropiată a tragediei. Deși poemul trebuia să sublinieze o stare de bucurie comună, se cerea încă ca el să cuprindă și note de gravitate filozofică, de atitudine meditativă. La început, acompaniamentul muzical se făcea din chitară; mai târziu, aceasta a fost înlocuită cu flaute.

Departate de a se opri aici, ditirambul va continua să se perfecționeze. Din ce în ce mai mult, nota lui de cântec vesel de beție se va șterge, pentru ca în schimb să capete înfățișarea unei lecții lirice de morală și de gândire filozofică. Subiectele vor începe să glorifice și alte acte, pe lângă acelea ale zeului Dionisos. În desfășurarea poemului se vor defini din ce în ce mai bine două personaje: *naratorul* și *corul*. Acestea se vor interoga unul pe altul, transformând astfel recitarea ditirambului într-un dialog, deci în ceva asemănător unui spectacol, fără a se tulbura însă caracterul de ceremonie religioasă al faptului.

Procesul prin care s-a trecut de la ditiramb la forma dramatică a tragediei propriu-zise este esențial pentru constituirea și viața dramei grecești; totuși, reconstituirea lui e dificilă, întâmpinându-ne la fiecare pas cu subtilități și puncte obscure.

În primul rând, s-a eliminat nota faunescă. O ipoteză pretinde că aceasta s-ar fi petrecut sub acțiunea mai nobilă și mai energică a elementului eroic. Se crede că satirii au mai fost autorizați să apară doar în unele scene finale, ceea ce printr-o serie de modificări succesive ar fi dat naștere dramei satirice, ca a patra verigă în lanțul tetralogiilor clasice.

În al doilea rând, s-a petrecut transformarea naratorului în actor propriu-zis. Materialul, pe care cel dintâi îl prezenta ca pe un monolog, era acum distribuit pe roluri, personaje și situații, trebuind să lase în mintea spectatorilor o impresie intensă de viață.

Aristotel arată precis că ditirambul arhaic, constând mai mult dintr-o serie de improvizări, avea notă comică și bufonă. Din clipa în care a început să se diferențieze, asociindu-și cântece dialogate și mimică mai susținută, el putea să se orienteze, cu egală îndreptățire, și înspre tragedie dar și înspre jocul satiric, întrucât manifestarea lui era plină de violențe ale bucuriei și ale petrecerilor populare.

Adevărul, însă, e că în jurul lui Dionisos nu evoluau numai cortegii de satiri beți sau de silenii hilari, ci se adunau și preocupări de un ordin mai adânc, privind situații ale cetății, ale raporturilor ei cu alte cetăți, ca și procese ale sufletului omenesc. Or, este limpede că acestea nu puteau fi narate în ieșirile frânte, dezordonate și fanteziste ale satirilor; râsul și obscenitatea nu aveau cum să le cuprindă. Legenda dionisiacă, deci, trebuia să-și asocieze și atitudini mai profunde, capabile să cuprindă și să exprime conflictele voinței și ale conștiinței. De la cortegii, cu coloritul lor faunesc, această legendă pășea acum la situații pe care numai o mare poezie putea să le exprime.

În al treilea rând, s-a trecut de la o declamație de improvizații la o acțiune constituită, cu motivare psihologică și cu arhitectură dramatică. Desigur, faptul s-a petrecut în timp, printr-o acțiune înceată de tatonări și aproximații. Aristotel, în *Poetica* sa, vorbind tocmai de acest fapt, a precizat că nimic nu poate fi mai dificil decât a întocmi bine o piesă. Vechiul ditiramb era în genere scurt, liric, se compunea mai cu seamă din lamentații ori din apologii patetice, avea mai mult izbucniri spontane decât manifestări reflectate și, chiar când cuprindea unele rudimente de acțiune, tonul lui general rămânea încă extatic și declamatoriu. Trebuia deci să parcurgă un drum lung și răbdător, până a se ajunge la înlănțuiri de peripecii ordonate, la gradări de sentimente, la crearea de caractere și la punerea în lumină a unor conflicte izvorâte din natura morală a omului.

6. Dionisiile

În cultul pe care lumea elină îl închina zeului Dionisos, serbările dionisiilor au ocupat un loc de frunte. Ele aveau manifestări numeroase și variate, după regiuni și după sezonul în care urmau să se petreacă. Organizarea serbărilor se făcea cu sprijinul statului. Dintre toate serbările rituale și tradiționale, acestea erau cele mai apropiate de sufletul poporului; mai bine zis, cele în care expansiunea populară se simțea cu deosebire la largul ei. Cele mai cunoscute, cele mai interesante și totodată cele mai legate de viața teatrului grec, erau serbările din Atica. În secolul al V-lea î.Ch., aceste serbări au cunoscut aici principala lor strălucire. Pericle, conducătorul Atenei, înțelegând că Dionisos era una dintre zeitățile favorite ale poporului, și-a impus să dea serbărilor dionisiace fast și splendoare. Prin jocurile, prin procesiunile și prin concursurile legate de aceste serbări, într-un cuvânt prin manifestările lor ce se adresau unor mulțimi populare, acest tiran luminat urmărea să realizeze dintr-o dată două obiective: pe de o parte să prilejuiască poporului divertismente superioare, capabile de a-i face o educație cetățenească și de a-i întreține un orgoliu național, și pe de altă parte de a-și spori prestigiul personal, ca om și ca șef politic interesat să-și apropie sufletește masele.

Dionisiile campestre urmăreau ca în mulțimea de tristeți ale iernii să se aducă puțină bucurie. Erau serbări țărănești, cu cântece obscene, cu expansiuni de gust rudimentar, cu procesiuni burlești și gălăgioase. Aveau loc în lunile decembrie-

ianuarie, când muncile câmpului se aflau în repaus. În *Aharnienii*, Aristofan ne-a zugrăvit aceste scene, într-o notă generală de parodiare.

Dionisiile urbane – care în secolul al V-lea î.Ch. au meritat numele lor de *marile dionisii* – erau prin excelență o sărbătoare a primăverii. Festivitățile începeau cu o procesiune sumptuoasă, de mari proporții. În organizarea ei, conducătorul cetății era ajutat de către zece *epimeleti*, aleși dintre oamenii bogați cu reputație aleasă. În cortegiu erau reprezentate toate categoriile cetății, indiferent de stare socială: preoți, magistrați, cavaleri, cetățeni rânduiți pe triburi, meteci.

Ele coincideau cu perioada în care navigația, ieșind din stagnarea lunilor de iarnă, era reluată din plin, ceea ce aducea în Atica o afluență de străini, atrași printre altele de reputația și strălucirea concursurilor dionisiace.

Principala manifestare a Marilor dionisii o formau concursurile lirice și dramatice. Aceste concursuri dramatice durau șase zile și cuprindeau trei părți distincte:

a. *proagon-ul*: în cadrul acestuia se anunțau piesele, se desfășurau procesiunile și sacrificiile, se prezentau publicului poezii și actorii, se țineau concursurile ditirambice;

b. *comos-ul*: acesta consta dintr-un banchet însoțit de dansuri, cântece și mascarade;

c. reprezentarea propriu-zisă a tragediilor și a comediilor, reprezentare care dura trei zile.

Ceea ce a făcut gloria serbărilor dionisiilor, trecându-le în posteritate, e rolul pe care l-a avut în nașterea și precizarea dramei. Ne vom da mai bine seama de acesta, după ce vom descrie mai de aproape în ce constau și cum se desfășurau reprezentațiile grecești de teatru.

7. Tetralogiile

La început, legenda pusă în scenă era împărțită în trei secțiuni naturale: *expoziție*, *intrigă* (înnodare), *deznodământ*. O astfel de organizare tripartită răspundea unor cerințe naturale ale minții, dovadă puterea ei de a se dezvolta și de a lua forme din ce în ce mai constituite. Cu timpul, cele trei secțiuni s-au transformat în tragedii distincte, fie legate între ele, fie independente. De obicei legătura se făcea prin subiectele lor sau prin legendele din care erau luate aceste subiecte. Astfel, *Orestia* lui Eschil sau *Pandionida* lui Filocles își trăgeau subiectele din legendele legate de războiul Troiei. În unele cazuri, ca în piesele lui Xenocles – *Edip*, *Licaon*, *Bacchantele* – legătura se făcea mai larg, doar prin ușoare afinități între diferitele părți ale pieselor. Existau și cazuri de piese fără legătură de subiect între ele. În privința aceasta, se citează tetralogia lui Eschil, formată din tragediile *Finé*, *Perșii*, *Glaucos* și drama satirică *Proteu*.

Pentru a se reaminti originea dionisiacă a teatrului, poezii erau obligați să adauge trilogiei tragice și o dramă satirică, adică o comedie. În cadrul concursurilor

dramatice, indiferent dacă cele patru piese mergeau sau nu pe un fir unitar, ele erau jucate succesiv. Această condiție, ca poeziile să prezinte la concursurile dramatice patru piese, s-a păstrat multă vreme în virtutea unei tradiții. Cu timpul, s-a renunțat la ea, admitându-se două tragedii și o dramă satirică.

La concursurile din cadrul Marilor dionisii, numărul concurenților era limitat: maximum trei pentru tragedie și cinci pentru comedie.

În explicarea faptelor care au impus atâtea vreme această instituție a tetralogiei, compusă după cum am văzut din trei drame tragice și o dramă satirică, e nevoie să ținem seama și de anume argumente psihologice, legate pe de o parte de funcțiunea spectacolului dramatic, și pe de altă parte de reacțiile obișnuite ale publicului.

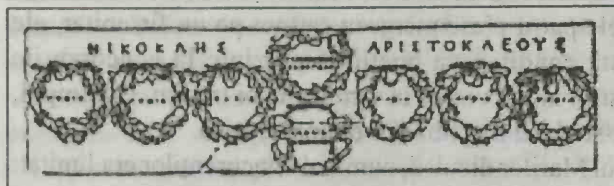
Teatrul este viață; dar, așa cum precizase cu mult înainte Thespis, este și joc. Emoțiile și zguduiri produse asupra spectatorului nu trebuie să meargă până la a-i paraliza sufletul și a-l determina să cuprindă viața în gânduri negre. Reprezentația dramatică va putea să aibă cu atât mai mult influență asupra conștiinței sale, cu cât până la sfârșit își va simți nervii mai odihniți. Râsul, numai el, poate înfăptui această liniștire; bineînțeles, nu un râs sălbatic, dezlănțuit și obscen, ci unul calm și fecund; manifestându-se ca o funcțiune naturală a sufletului. Eschil a simțit bine acest lucru: acea liniștire profundă din conștiința eroilor săi, cu care își termină trilogiile, se cerea încă întregită prin ceva, și anume printr-o dramă satirică. După orele susținute de atenție și de reflecție, cerute de reprezentarea în lanț a celor trei tragedii, drama satirică avea misiunea să destindă spiritele, să le readucă în situațiile obișnuite ale vieții, să le facă prin râs să-și reia exercițiul atitudinilor lor normale.

De cele mai multe ori, subiectele dramelor satirice nu puneau în scenă oameni – care chiar și atunci când se amuză pot încă să ridice conflicte serioase – ci nimfe și sileni, personaje mitice, aeriene, nepreocupate într-un fel sau altul de destinul lor. Urmărindu-le evoluția pe scenă, spectatorul se putea simți liber, descătușat de povara grijilor obișnuite, departe – pentru o clipă – de restricții, de criterii și rețineri, de cenzura vieții publice sau de cenzura propriilor lui rezistențe morale.

Nu e cazul, deci, ca în această alăturare de drame contrarii să vedem o discrepantă logică, o simplă convenție sau o confuzie de genuri. Tragicul și comicul – după cum vom verifica adeseori în cursul dezvoltărilor noastre – intră cu exigențe egale în unitatea complexă a sufletului uman. Așa cum azi – să zicem, într-un festival Shakespeare – nu ne-am simți de loc stingheriți ca după *Regele Lear* să asistăm la reprezentarea *Visului unei nopți de vară*, tot așa, publicul atenian, cu aproape două mii cinci sute de ani în urmă, găsea la fel de potrivit ca după *Orestia* ui Eschil să urmeze pe aceeași scenă o dramă satirică, *Proteu*.

8. Desemnarea coregilor, a poezilor și a actorilor

Personajele însărcinate să organizeze serbările de teatru se numeau *coregi*. Ele erau desemnate de către arhont sau de către triburi, dintre bărbații cu autoritate



Coroane ale victorioșilor la serbări.
(Sculptură pe un monument descoperit în
teatrul lui Dionisos de la Atena).

ai cetății. Prin această desemnare, coregii primeau obligația de a recruta corul și de a suporta cheltuielile aferente. Deopotrivă, trebuiau să găsească sală de repetiții, să asigure cu luni înainte repetarea pieselor, să plătească salarii coriștilor și flautistului, eventual să angajeze un instructor scenic (*chorodidascal*), să suporte confecționarea costumelor ca și a tuturor celorlalte accesorii legate de punerea în scenă a pieselor. Cel mult statul contribuia la salariile și costumele actorilor propriu-zisi; în ce privește însă personajele mute și figurația, acestea se aflau exclusiv în sarcina coregului. În general, în cor erau recrutați oameni tineri ai cetății, această recrutare constituind pentru dânsii o cinste și o promovare.

Sarcina de coreg era o sarcină costisitoare. Numai cetățenii bogați – cei al căror capital impozabil depășea trei talanți – puteau s-o îndeplinească. Oarecum, această sarcină avea și un înțeles de impozit național pus pe cetățenii bogați. Însă, ce interesa mai mult era promovarea de ordin social și moral pe care funcțiunea de coreg putea s-o aducă întotdeauna cu dânsa. Această desemnare echivala cu o adevărată recunoaștere populară. Ea deschidea drum spre cele mai înalte demnități în republică. Coregul, deși era obligat să cheltuiască din averea proprie, acționa ca mandatar al cetății, fiecare act al său purtând un înțeles oficial și național. De aceea, pe toată durata funcțiunii sale, era inviolabil. Drept recompensă pentru osteneala lui primea premii sub forma unui trepied simbolic de bronz, pe care avea libertatea să-l dedice zeilor. Printre personajele ilustre care au ocupat funcțiunea de coreg, două mai cu seamă trebuie amintite: Xenocle din Midna, care a plătit reprezentarea *Orestiei*, și Pericle, care a suportat pe aceea a *Perșilor*, cu piesele aferente.

Poeții, și ei, erau desemnați tot de către arhont. De obicei, aceștia erau oameni care cunoșteau toate aspectele muncii dramatice: erau și autori, și compozitori, și actori, și regizori, adesea și corepetitori. Așa cum coregii aveau misiunea să asigure baza și organizarea materială a spectacolelor, poeții trebuiau să aibă grijă de unitatea și calitatea artistică a acestora. Cu alte cuvinte, poeții nu se limitau numai la a aduce textul; deopotrivă, ei trebuiau să facă instrucție scenică, să inventeze mișcări, să coordoneze montarea spectacolului, eventual să joace rolurile protagonistului. Eschil, părintele tragediei, a fost în același timp compozitor, maestru de dans, regizor și actor.

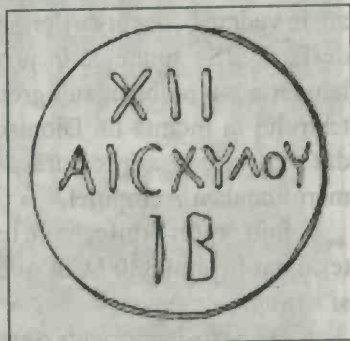
Personajul *actorului*, ca element integrant al reprezentației dramatice, s-a constituit doar încetul cu încetul. La început, actorii erau înșiși autorii. Toată piesa era susținută de un singur actor. La toți precursorii tragici, inclusiv Thespis, găsim actorul unic. Al doilea actor va apărea doar la Eschil și al treilea la Sofocle. Din

clipa în care s-a admis ca în reprezentație să apară mai mulți actori, poezii și-au rezervat dreptul de a-și alege colaboratorii. Alegerea însă nu se făcea arbitrar, ci în cadrul unui concurs în care arhonteze ținea să-și spună și el cuvântul. Se alegeau șefii de trupă, *protagoniștii* (primii actori, cei mai capabili, cei mai talentați), aceștia aducând cu ei pe *deuteragoniști* și *tritagoniști* (actorii de ordinele al doilea și al treilea). Actorii de comedie erau recrutați după aceleași criterii ca actorii de tragedie. Femeilor nu li se atribuiau roluri; rolurile feminine erau jucate de actori-bărbați.

În primele timpuri, actorii erau independenți unii de alții. Mai târziu, ei s-au constituit în confrerii. Pe timpul cât erau angajați în munca de pregătire și apoi de desfășurare a spectacolelor, actorii beneficiau din partea statului de un statut de favoare. Mai târziu au apărut și actori salariați de către cetate, adică încadrați în sistemul de slujitori permanenți ai acesteia.

9. Judecata, premiile

Desemnarea de către arhont a poezilor și a pieselor ce urmau să se prezinte la concurs avea doar un caracter preliminar, alcătuind o primă probă eliminatorie. Adevărata clasificare a concurenților, și prin aceasta adevărata lor consacrare, se făcea doar cu prilejul reprezentațiilor. Sarcina juriului erau cât se poate de grea și de delicată, întrucât aceste reprezentații se desfășurau în fața unei mase de câteva mii de cetățeni, care prin unitatea ei politică și suflotească putea să funcționeze și ea ca un judecător. Juriul era întocmit cu grijă. Alegerea membrilor lui se făcea printr-o procedură specială, capabilă să asigure echitatea voturilor exprimate. Lista personajelor propuse era întocmită de către Consiliul celor Cinci Sute, avându-se în vedere ca fiecare trib să fie reprezentat proporțional cu importanța sa. Jurații hotărâți prin urne trebuiau să depună un jurământ sever. Îndată ce reprezentațiile se terminau, fiecare jurat trebuia să înscrie pe tableta sa, în ordine de merit, numele concurenților propuși spre premiere. La sfârșit, cele cinci tablete care aveau să stabilească rezultatul definitiv erau trase la sorți. Bineînțeles, n-am putea spune că nu se comiteau și greșeli. Într-o materie ca aceasta, făcută din atâtea subtilități de apreciere cu participări mute sau active ale publicului, cu ecouri ale frământărilor din cetate, era imposibil să nu se strecoare și erori, dacă nu chiar și unele alunecări spre ingerință. Totuși, linia generală a judecății era dreaptă, adevărată. Dovada ne-o dau faptele: Eschil a triumfat în treisprezece tetralogii din douăzeci, Sofocle a înregistrat douăzeci și patru de victorii și Euripide a primit cinci încoronări.



Jeton sau *teseră*,
dând dreptul de intrare
la reprezentații de teatru.
(Proveniență din
Italia meridională).

Ca recunoaștere pentru activitatea lor, coregul, poetul și protagonistul victorioși erau încununati în public cu frunze de iederă. Pentru tragedie, premiul (de valoare simbolică) era un țap; pentru comedie, un vas de pământ cu vin. În unele situații, se acordau și onorarii.

10. Publicul

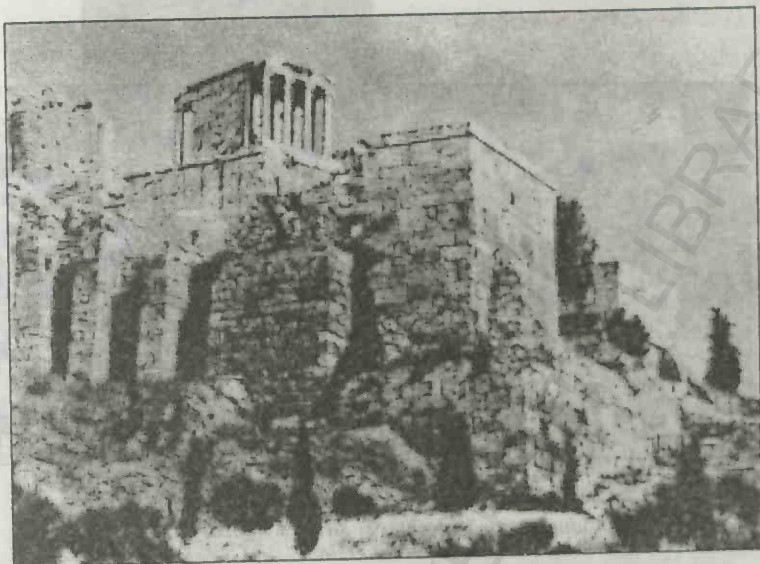
Reprezentările de teatru luau caracterul unor mari manifestări publice. În zilele în care aveau loc, toate celelalte activități ale cetății erau suspendate. Nu se concepea ca un cetățean valid, legat materialmente de viața statului, să nu ia parte la aceste reprezentări. Intrarea era cu plată; antreprenorii gradenelor și ai celorlalte instalații percepeau o taxă de doi oboli pentru fiecare spectator. Celor săraci, statul le mijlocea intrarea gratuită. Femeile și copiii puteau să asiste la reprezentațiile tragice, nu însă și la cele satirice. Începând din zori, în cele trei zile cât durau concursurile dramatice, poporul se revărsa în valuri către locul reprezentațiilor. Adeseori asistau până la treizeci de mii de persoane. Spectatorii, îmbrăcați în veșminte de sărbătoare, formau o mulțime exuberantă și tumultuoasă, gata să-și manifeste aprobarea prin aplauze puternice, prin strigăte entuziaste, prin chemări insistente. Se aflau de față, în primele rânduri, magistrații cetății, demnitarii și preoții diferitelor culturi. Preotul lui Dionisos, Eleuthereus, ocupa un fotoliu special. Funcționarii înzestrați cu paza ordinii încadrau statuia zeului, adusă cu o zi înainte de începerea reprezentației și așezată cu solemnitate pe *thymele*, altarul din mijlocul părții numite *orchestra*.

11. Teatrul. Arhitectură și dispoziție generală

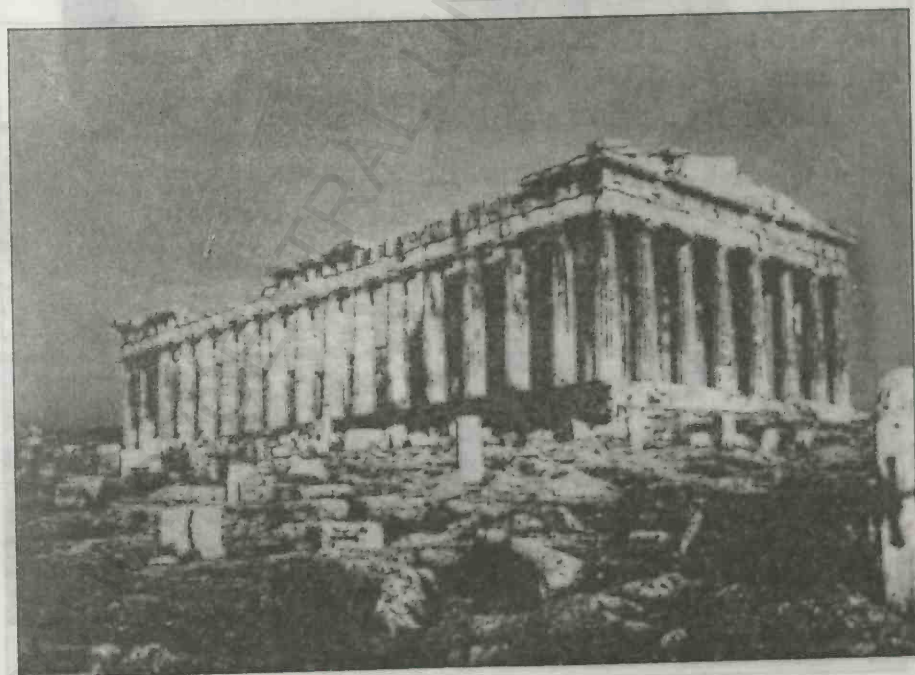
Teatrul grec se desfășura sub cerul liber. La început, la Atena, reprezentațiile erau date pe un loc deschis, cunoscut sub numele de piața Vechiul Târg. În fiecare an, în vederea concursurilor, se amenajau gradenuri de lemn, care după aceea erau desfăcute. Se spune că în jurul anului 500 î.Ch., în timpul unei reprezentații, lemnăria s-a prăbușit sub greutatea publicului, ceea ce ar fi determinat mutarea teatrului în incinta lui Dionisos, aproape de templul închinat acestuia. Aici, s-a dat teatrului o arhitectură definitivă, tăindu-se gradenuri în rocă, în partea meridională a Acropolei.

Sub raport arhitectonic teatrele grecești avea ca prototip teatrul de la Atena, terminat în anul 330 î.Ch. Acesta cuprindea trei părți distincte: *orchestra*, *skéne* și *koilon*.

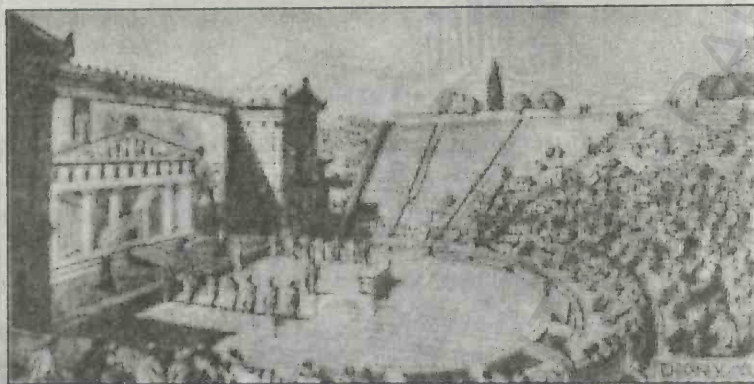
Orchestra reprezenta o esplanadă circulară de pământ bătut, având un diametru de douăzeci și șase – douăzeci și șapte de metri și fiind prevăzută cu două intrări laterale (*parodoi*), atât pentru cor cât și pentru public. În mijlocul ei se afla *thymele*-ul, un altar pe care în timpul reprezentațiilor se afla așezată statuia zeului Dionisos și în jurul căruia se petreceau evoluțiile corului.



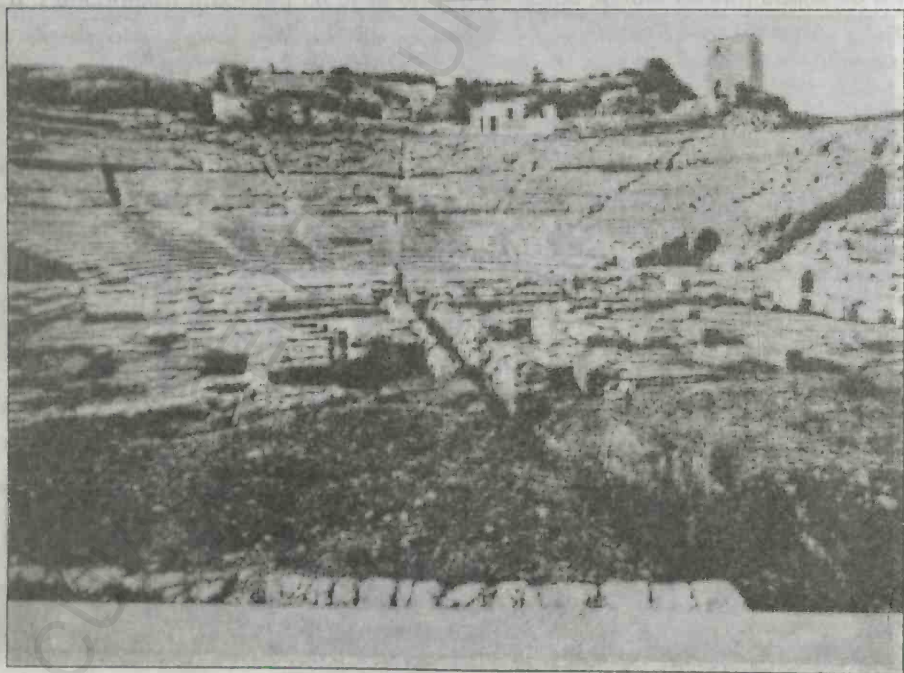
Atena. Acropolea, privită de la nord-vest.
Se văd Propileele și templul atenei Niké.



Atena. Partenonul.

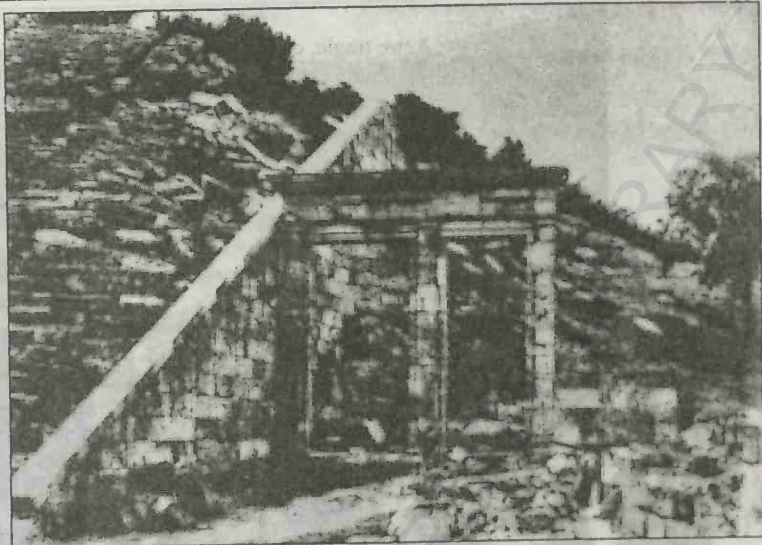


Reconstituirea teatrului lui Dionisos din Atena.
(Reproducere după Flechter și Silvio d'Amico, op. cit.)



Priveliștea de astăzi a teatrului grec din Siracuză.

Teatrul din
Epidaur –
Intrarea din
stânga.



Atena gânditoare. Stelă de marmură,
datând din secolul al V-lea î.Ch.
(Muzeul Acropolii, Atena).



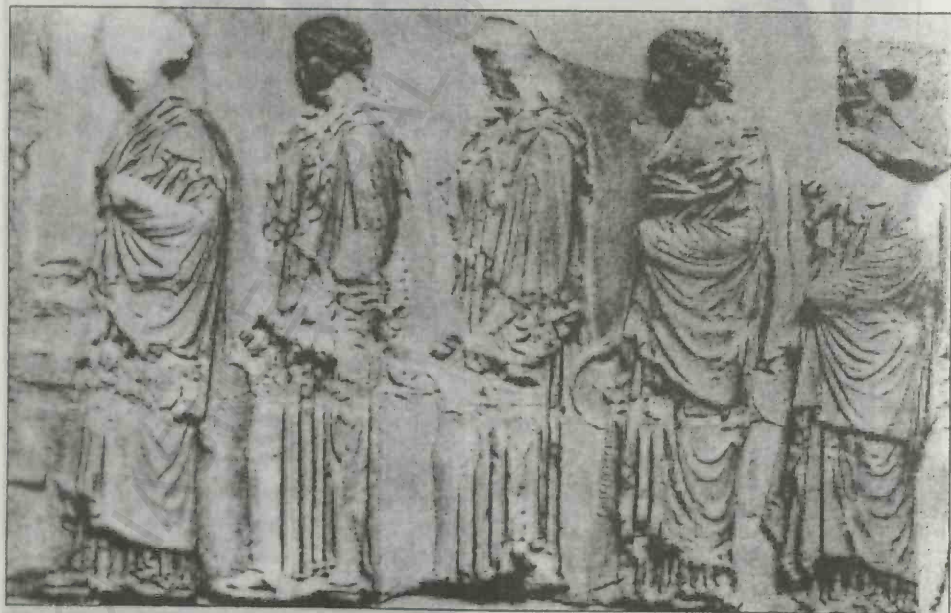
Poarta leilor din Micene.
Găsim aici ecusonul Atrizilor, pe care e
probabil că Eschil l-a cunoscut.

Actor tragic, cu mască și coturni. Rolurile
feminine erau jucate de bărbați mascați.

Muzeul Petit Palais Paris.
(Ivoriu colorat găsit la Rieti).

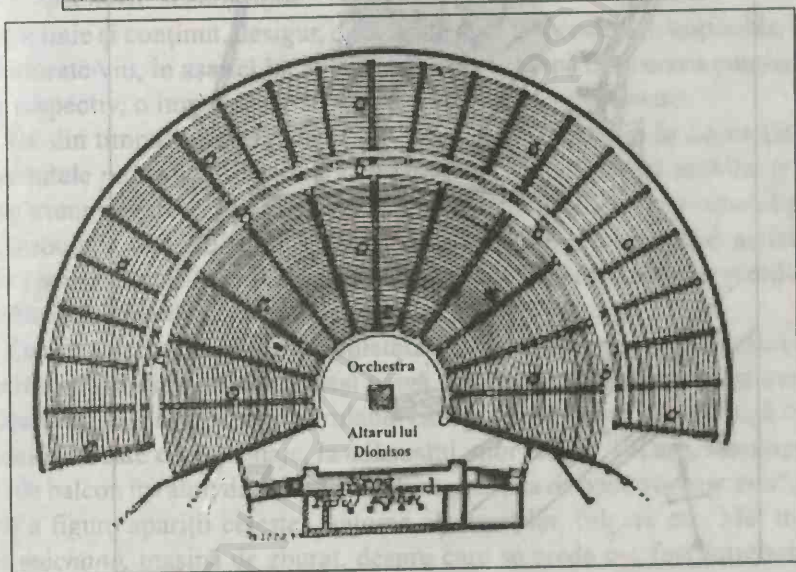
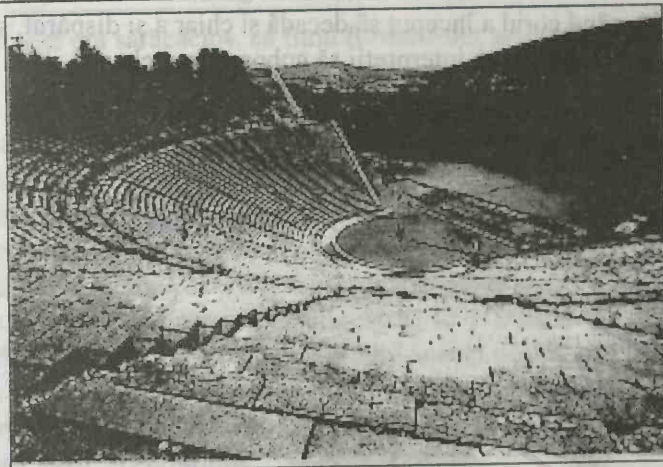


Cântăreț din flaut și dansatoare.



Partenon. Fragment de friză.

Tinere fete în procesiune, pentru a duce zeița Atena un văl brodat. Îmbrăcămintea, atitudinea și
mișcarea lor euristică amintesc de acelea ale fecioarelor din corurile tragice.



Teatrul din Epidaur dedicat lui Asclepios, sec. IV î. Ch.

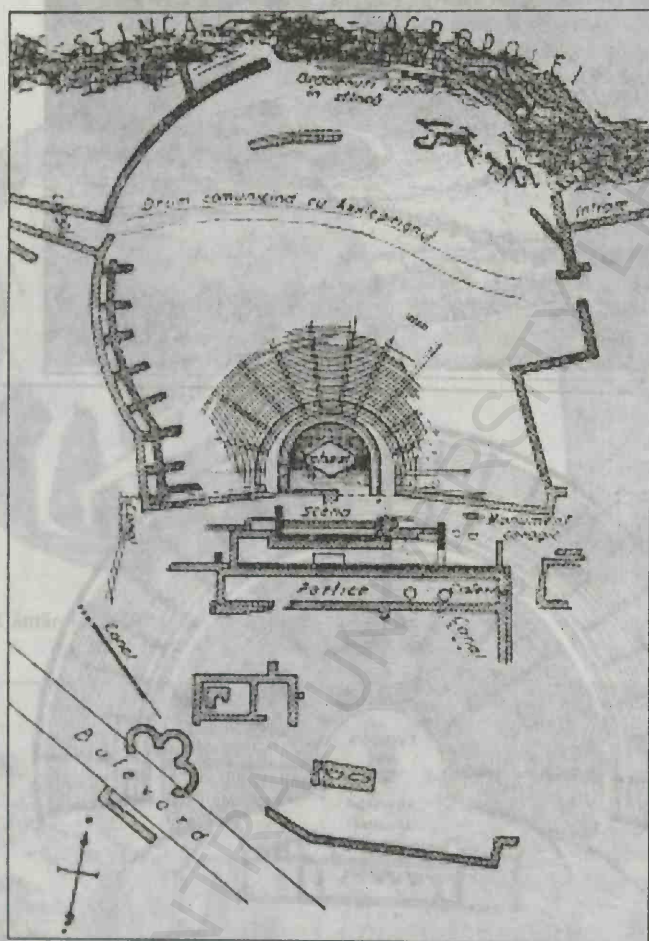
Vedere generală și planul teatrului.

a) Scări; b) Palier; c) Fotoliul pentru preotul lui Dionisos; d) Cele trei porți

Skêne se alinia, ca o bordură, în dosul orchestrei. Ea consta dintr-un baracament rectangular lung de treizeci de metri și larg de trei sau patru metri, servind pentru costumarea actorilor și a corului înainte de a-și face apariția în orchestră. Nu se știe însă precis dacă actorii jucau la același nivel cu corul sau dominau de pe un *proskénion*, adică de pe o estradă situată înaintea scenei. Cercetătorii de specialitate încă discută asupra acestei chestiuni, pe care o socotesc ca fiind deosebit de importantă.

Koilon, partea destinată publicului, încadra scena ca un vast hemiciclu, în amfiteatru. Era împărțit în secțiuni verticale (*kerkides*) prin scări care porneau radial de jos în sus, și în etaje de către paliere orizontale (*diazomaza*).

Mai târziu, când corul a început să decadă și chiar a și dispărut, scena a fost înălțată, nemaifiind nevoie ca interpreții să coboare în orchestră.



Planul teatrului lui Dionisos de la Atena.

Ce trebuie să remarcăm, pe baza acestei sumare descrieri, e că formula arhitectonică dată de geniul grec a rămas până astăzi. Evoluția ulterioară a teatrului a adus firește modificări de adaptare de stil, de proporții; în ce privește însă concepția de bază a construcției de teatru, ea a continuat și continuă încă să se afle pe linia creată de greci.

12. Decoruri, mașini

Asupra decorurilor, scrierile autorilor vechi fac doar puține mențiuni. De urme arheologice nu poate fi vorba întrucât decorurile erau făcute din materiale ușoare: ele nu ni s-au mai putut păstra. Trebuie să presupunem că în primele timpuri

aspectul scenei era sărăcăcios, ea fiind formată din scânduri goale. Mai târziu, în secolul al. VI-lea î.Ch., acestea au început să fie acoperite cu perdele roșii. Artă decorativă s-a dezvoltat doar cu timpul, paralel cu progresul teatrului în general. Vom întâlni decoruri propriu-zise târziu, în ultimii ani ai lui Eschil; o apariție a lor mai fermă va avea loc abia în timpul lui Sofocle.

După puținele mărturii rămase, se poate spune că existau trei tipuri de decoruri: unul pentru tragedie, reprezentând un templu sau un palat central, flancat de două aripi; altul pentru drama satirică, reprezentând intrarea unei grote, cu arbori, cu stânci, în general ca un peisaj campestru; în sfârșit, unul pentru comedie, reprezentând o stradă sau o piață, cu fundul scenei ocupat de case particulare cu ferestre și balcoane.

În organizarea spectacolelor, începea astfel să fie din ce în ce mai necesar încă un specialist: *scenograful*.

Ca linie și conținut, desigur, decorurile amintite erau convenționale. Ele erau însă colorate viu, în așa fel încât să poată sugera, după cum cerea conținutul dramatic respectiv, o impresie de somptuozitate sau una de teroare.

Tot din timpul lui Eschil și al lui Sofocle s-au introdus în decorația scenică așa-numitele *periacte*. Acestea erau niște sisteme de decoruri mobile, purtate de prisme triunghiulare de lemn; învârtindu-se în jurul axei lor, ele puteau să prezinte, după trebuință, diferite tablouri înscrise pe fețele lor, completând astfel cadrul, dându-i perspectivele de care avea nevoie, permițându-i efecte optice și mijlocindu-i schimbările cerute de text.

Emoția spectatorului era completată și prin contribuția unor mașini scenice. *Ekkykléma*, una dintre acestea, deși naivă ca idee și ca mecanism, își avea totuși însemnătatea ei. Era o platformă rulantă care putea să aducă și să retragă din scenă platouri încărcate de personaje, la adăpostul unor ziduri. Tot așa, *theologeion* era un fel de balcon învâluit de nori, supranumit „estrada de unde vorbesc zeii”, necesar pentru a figura apariția celeste, fantome ale morților, fulgere etc. Mai trebuie să cităm *méchané*, mașină de zburat, despre care se crede că a fost întrebuințată de Eschil în reprezentarea tragediei *Prometeu*, ca și de Aristofan în comedii sale.

13. Costume, măști

Se căuta ca prin costumație făptura actorilor să apară mai impunătoare, mai autoritară. Umerii, pieptul, abdomenul, șoldurile, brațele și picioarele le erau umflate prin perne camuflete. În picioare purtau coturni înălțați pe tălpi groase, triunghiulare. Costumul de aparat urmau costumul de solemnitate al lui Dionisos și al preoților săi: draperii lungi, pliuri drepte, centură strânsă sus, ceea ce dădea taliilor o linie alungită. În comedii, personajele se îmbrăcau cu veșminte obișnuite, cărora la nevoie li se imprima o notă de exagerație sau de deformare caricaturală. În dramele satirice, însă, costumul lua formele grotești sau indecente cerute de natura textelor respective: actorii apăreau ca satiri în pici de țap, ca silenii cu coadă

de cal, în piei de animale sălbatice, desculți. Toate acestea erau făcute pentru a se aminti originea agrestă a personajelor în cauză. Cât despre costumația corului, aceasta trebuia să urmeze indicațiile textului; astfel, coriștii din comediile lui Aristofan apărea costumați, după trebuință, în păsări, broaște, viespi etc.

Cea mai impresionată trăsătură în înfățișarea actorului o alcătuea *masca*. Toți actorii jucau cu măști. Dacă linia costumului deriva din imaginația ușor de urmărit a poezilor, masca, în schimb, apărea ca o prelungire tradițională a machiajului ritual pe care credincioșii și-l aplicau în dansurile magice și în diferitele lor manifestări din cadrul serbărilor dionisiace. Cu alte cuvinte, masca avea în ea un înțeles de demnitate liturgică, ceea ce îi conferea un prestigiu aparte și o făcea sugestivă în fața mulțimilor. În special masca tragică, înălțată prin acel *oncos* piramidal care lărgea fruntea dincolo de proporțiile obișnuite, era de natură să împrumute eroilor ori zeilor figurați pe *proscenium* maiestatea lor supraumană, ideală.

Asupra măștii se pot face numeroase speculații. Se poate ca ea să fi fost legată de anume necesități practice, materiale, printre care nevoia de a face ființa actorului vizibilă chiar și din punctele îndepărtate ale hemiciclului, ca și nevoia de a i se întări glasul, masca funcționând în această privință ca o pâlnie de rezonanță. Mult mai semnificative, însă, pot fi înțelesurile legate de conținutul psihologic și moral al pieselor ce se reprezentau. Pe de o parte, într-adevăr, masca putea să pară artificială, îngreunând mișcările, paralizând mimica feței, reducând toată acea rară bogăție de expresie ce poate apărea pe figura omenească, convenționalizând liniile, atitudini și mișcări umane, menite prin chiar natura lor să rămână cât mai libere. Pe de altă parte, însă, masca putea să circumscrie mai bine caracterele, să imprime un joc mai strâns, să reflecte situații umane mai tipice, să contureze mai rezumativ calitatea socială a personajelor, să realizeze cu mai multă solemnitate nota de tragic a conținutului; într-un cuvânt, să sublinieze prin impersonalizare înțelesul general uman, sintetic al dramei grecești.

14. Atmosfera generală

Acesta era cadrul. Trebuie, acum să ne dăm seama de viața ce se putea desfășura înăuntrul lui, în zilele concursurilor dramatice. Să ne transpunem cu mintea într-una din acestea. Toate băncile amfiteatrului erau pline de o mulțime pregătită sufletește de sărbătoare, venită aici, nu numai pentru a asista la un spectacol făcut din poezie, dans și cântec, ci mai ales pentru a împlini un cult public.

Adunarea se deschidea prin câteva ceremonii scurte, menite să glorifice cetatea, între care și libațiunea făcută cu sângele unui porc tânăr, proaspăt înjunghiat. O trâmbiță anunța începerea



Coturnii tragici.

primei tragedii. Privirile se îndreptau asupra scenei. Nu exista cortină; decorul, în fund, sta descoperit, așteptând parcă acțiunea pe care trebuia s-o încadreze. Actorii care urmau să recite prologul își făceau apariția. În costumele lor umflate cu perne, pe tălpile înălțate ale coturnilor, cu măștile lor tragice puse pe cap, păreau enormi; erau însă de o rară măreție. Gestul lent, vocea profundă, tonul psalmodiat al recitării. Toate acestea contribuiau ca înfățișarea și mișcarea lor să capete o notă de maiestate religioasă.

Ultimele versuri ale prologului erau acoperite de o tăcere solemnă, profundă. Printr-unul din cele două *parodoi*, legând *proscenium*, cu hemiciclul, se iveau corul. Coriștii înaintau câte trei sau câte cinci, în ritmul lent imprimat de sunetele flautistului care îi preceda. Ca rang, ei se aflau sub eroii de pe scenă. De aceea, îmbrăcămintea lor era simplă; n-aveau nimic care să-i încarce, care să-i împiedice de la dans sau de la evoluția lor în cadență. Era în stilul corului, ca tocmai prin agilitatea sa grațioasă să se încadreze în gravitatea tragică a reprezentației.

Corifeul începea să scandeze versuri anapestice¹. Corul dansa, cânta alterând strofele cu antistrofele, pentru ca după aceasta, desfăcut în două părți egale, să se alinieze în fața scenei. Episoadele acțiunii se desfășurau cu măreția lor liniștită; dialogurile și monologurile eroilor se împleteau cu regroupări ale corului în jurul acelei *thyme* din mijlocul orchestrei, semn al reintrării lui în funcțiune.

Acțiunea era concretizată printr-un joc de scenă simplu. Anume convenții unanim acceptate – de pildă aceea că intrarea din dreapta vine din stradă și cea din stânga din interior – ușura înțelegerea subiectului.

Se putea astfel asista la o rară împreunare de elemente, ale naturii și ale umanului. Poemul, gestul, mișcările, cântecul, ritmul măsurat, decorul sobru, cerul mediteranean, cadrul de piatră, metrica severă a versurilor, evoluțiile lente ale dansului, grandoarea unor costume alături de simplitatea altora, puterea de expresie tipică a măștilor, jocul reținut și adânc al actorilor, economia strâns înlănțuită a situațiilor, în plus cadrul de sărbătoare religioasă și de sărbătoare cetățenească, participarea vibrantă a unei asistențe pătrunse până în cutele intime ale sensibilității sale de o mare și sinceră comuniune emotivă – toate acestea contribuiau ca reprezentațiile clasice să aibă în ele ceva unic, să exprime prin conținuturile și manifestările lor o largă sinteză de artă, de gândire, într-un cuvânt, de viață omenească.

¹ Versuri frecvente în literatura greacă și latină, având la bază *anapestul*, adică o formă prozodică alcătuită din două silabe scurte și una lungă.

Capitolul II

TEATRUL GREC. TRAGEDIA. PRIMII AUTORI TRAGICI

Geniul grec este creatorul a două forme dramatice de bază: *tragedia* și *comedia*. Amândouă rezumă civilizația greacă, atât în ce privește simțul său de artă, cât și în ce privește fondurile sale de gândire filozofică.

1. Tragedia

a. Subiectele. Tragedia la greci – am văzut – s-a născut în cadrul unor practici și ritualuri legate de viața lor religioasă. Totuși, ea nu s-a mărginit să exprime doar idei și sentimente religioase; acestea au fost numai un punct de plecare, pentru întinse explorări ale naturii umane, în lupta ei de a se înțelege pe sine și a-și găsi un echilibru în cuprinsul existenței. În afară de izvoarele mitologice, tragedia greacă și-a mai luat subiecte din legendele populare și naționale. Aceste legende aveau darul de a o apropia de conținuturi umane intense, de frământări morale, de violențe ale pasiunilor, de conflicte ale voinței, de eroisme ale simțirii și ale acțiunii, de macerări îndelungi ale înțelepciunii ori ale unor experiențe comune de viață. Eroii de legendă, pe lângă încarnări ale unor fapte naționale grecești, reprezentau deopotrivă tipuri generale de umanitate. De altminteri, legendele despre care e vorba aveau o strânsă legătură cu religia națională a cetăților grecești. Prin felul cum puteau să trezească în sufletul multimilor imaginea nedefinită dar profundă a unor zăcăminte ancestrale, ele se bucurau de un prestigiu imens, de o autoritate morală inegalabilă.

b. Personajele. Majoritatea personajelor din tragediile grecești au trăsături eroice. Sunt oameni cu dimensiuni sufletești care ies din comun. Totuși, superioritatea care îi caracterizează nu tinde să-i facă zei, ci să le lumineze și mai bine adâncimile lor umane. Ce este eroic în ele e mai ales forța lor morală de a primi în față loviturile și suferințele rezervate de viață. Concepția tragică greacă, spre deosebire de cea epică, nu înzestra pe eroi cu puteri ieșite din comun, ci îi

punea să sufere și să se frământa întocmai ca oamenii obișnuiți, să cunoască la fel ca aceștia triumfuri și înfrângeri, să resimtă în luptele lor intime toate tribulațiile care pot însoți soarta noastră comună. Dar, fie că se află pe culmi de triumf, fie sub apăsarea înfrângerilor, acești eroi își păstrează o notă de măreție simplă, de tărie demnă și egală, în stare să reflecte puterea de luptă și de superioritate morală a fapturii umane.

Era un consens unanim ca personajele tragice să nu se ocupe cu lucruri mici, ci să apară doar în situații capabile de a rezuma în ele fapte și aspirații generale umane. Nimic nu este într-atât de puternic încât să poată distruge această tradiție. Autoritatea ei se extinde chiar și asupra personajelor secundare. Astfel, servitorul din piesele tragice este altceva decât sclavul dintr-o comedie; primul are față de cel de al doilea o situație etică superioară. Socialmente, desigur, el se situează față de celelalte personaje pe o treaptă inferioară; însă nu e mai puțin adevărat că această denivelare se raportează mai mult la o condiție ideală decât la una concretă. De altminteri, tragedia greacă ne oferă un rar exemplu de rezistență, față de influența pe care personajele de comedie – mult mai populare și mai de actualitate – ar fi putut s-o aibă față de personajele sale.

c. Teme și conținuturi. Tragedia greacă, date fiind regulile poetice de care trebuie să asculte, nu prezintă prea multă varietate; are în schimb atitudine și grandoare. Ea își propune să ne înfățișeze pe eroul său într-o teribilă încelestare cu o durere morală grea, cu o pasiune violentă, cu un destin necruțător. De aici, din această situație-cheie, derivă toate acțiunile, stările sufletești și conflictele puse în scenă. În seria acestora, întâlnim: lupte ale voinței raționale cu hotărârile implacabile ale destinului orb; conflicte dureroase, intense, de sentimente, de pasiuni sau de datorii ale conștiinței ce trebuie îndeplinite, alternări dramatice între stări de bucurie și momente sfâșietoare de nenorocire: crize de orgoliu, crime și ispășiri, lamentații: tulburătoare, prorociri încărcate de amenințări, blesteme, răzbunări ale indivizilor ori ale justiției imanente. Pe toate acestea, simțim semnul necruțător al lui Nemesis, zeița răzbunării, implacabilă în hotărârile ei.

În general, lupta înfățișată în tragedia greacă este o luptă inegală. Ce poate face omul, fie el dotat cu puteri excepționale, împotriva unei zeități geloase de voința și de rezoluțiile ei? Până la sfârșit, omul va cădea învins. Însă în căderea lui el nu va fi niciodată mizerabil, ci își va păstra întotdeauna măreția și demnitatea. Prometeu, Oreste, Edip – ca să nu ne referim decât la aceștia – sunt victimele unei voințe divine înverșunate în a-i pierde; însă, totodată, trebuie să recunoaștem că lupta pe care o dau îi face mari, că în căderea lor există putere umană și frumusețe etică.

Înțelegem, chiar dintr-o astfel de expunere sumară, că aceste teme și conținuturi puteau să alcătuiască un larg domeniu de explorare pentru poeți și dramaturgi. Ele erau de natură a pune în mișcare atât nevoi meditative ale rațiunii, cât și porniri pasionale ale inimii; atât puterea de reflecție a indivizilor, cât și linia emotivă a reacțiilor populare. Puteau, deopotrivă, să asocieze contraste, unind de pildă mila cu teroarea, azeziunea morală cu indignarea, respectul religios cu mândria patriotică.

Se creă o mare tensiune a gândirii și a simțirii, se constituia un climat de valori și de înălțimi umane, sub acțiunea cărora tragedia a putut să ia parte de aproape la întinsa operă de predicăție morală pe care a cunoscut-o Antichitatea.

d. Intriga. Întrucât tragedia greacă urmărea cu deosebire efecte de ordin moral, ea nu era ținută să folosească mijloace ori intrigi complicate. Dimpotrivă, cu cât intriga era mai simplă, cu atât se putea crea o notă de mai multă putere și de mai multă măreție.

Primii autori tragici nu dădeau nici o importanță peripețiilor; aproape că și ignorau putința acestora de a exista. Situațiile pe care le puneau în scenă nu interesau atâta prin înnodările și deznodările lor de evenimente, ci prin posibilitatea acestora de a crea și de a susține un climat patetic. Ceea ce numim azi mișcare dramatică se limita la foarte puțin. Interesul se constituia și creșterea prin puterea lirică a textelor, mai mult decât prin conținutul epic al acestora.

Mai târziu, când cultivarea peripețiilor și constituirea unei intrigi vor face progrese, tragedia greacă va continua să-și păstreze simplitatea sa structurală. Va pune, în scenă o acțiune capabilă să progreseze, fără însă ca prin aceasta să complice situațiile, să recurgă la combinații ingenioase, să forțeze înlăntuirea evenimentelor. Fie și în cea mai intensă tragedie greacă, desfășurarea momentelor va decurge într-un mod liniștit, demn, esențial, unind în el o maiestate a naturii cosmice cu o alta a naturii umane.

e. Structura dramei. În tragedia primitivă, elementul coral era predominant. Mai târziu, când a început să se constituie acțiunea, a trebuit să se găsească mijlocul ca acest element coral să se asocieze organic cu desfășurarea dramatică. Faptul a implicat multe greutate; el s-a rezolvat prin trecerea treptată a corului în subordinea acțiunii dramatice.

Tragedia debuta printr-un *prolog*; acesta a evoluat de la forma monologată din primele timpuri ale tragediei la forma dialogată de mai târziu.

După epilog urmau părțile principale, numite *episoade*. Acestea erau încadrate de cântece ale corului. Primul din aceste cântece purta numele de *parados*; celelalte se numeau *stasime*. În general, erau trei episoade; în cuprinsul lor se înnodea intriga, alcătuind astfel substanța dramei.

Parados-ul era cântecul prin care se făcea intrarea corului. De obicei, textul lui avea caracter liric. *Stasime*-le – cântecele următoare ale corului – erau rostite fără ca acesta să-și schimbe locul. Ele aveau misiunea să marcheze diferitele diviziuni ale acțiunii. Se cerea, oarecum, ca aceste *stasime* să țină legătura cu episoadele desfășurate anterior; ce predomina însă în ele era caracterul lor liric, contemplativ, trebuind ca după contactul cu durerile tulburătoare ale acțiunii să aducă o destindere a sufletului, o înseninare prin înțelepciune și reflecție filozofică asupra celor întâmplate. În general, trebuie să admitem că între cele două sectoare ale dramei era o pronunțată deosebire de natură. De altminteri, cu timpul această deosebire s-a lărgit considerabil, în așa fel încât *stasime*-le, devenind cu totul independente de mersul acțiunii, s-au transformat în *intermedii* muzicale.

Episoadele, adică grupele de scene cuprinse între două *stasime*, alcătuiau corpul propriu-zis al dramei. Aveau înfățișare variată, constând din tot ce trebuia să realizeze tema și desfășurarea acțiunii: monologuri, dialoguri, cântece episodice ale corului, dialoguri cu caracter liric între actori și cor, lamentații etc.

După recitarea ultimului *stasimon* venea *exodul*, care cuprindea de fapt deznodământul acțiunii; de regulă, acesta era susținut de către actori.

La început, nu exista o proporție definită între diferitele *episoade*. Unele puteau fi mai lungi, altele mai scurte, după cum cereau situațiile subiectului. Această libertate – despre care putem socoti că dădea tragediei și o notă de naturalețe – s-a păstrat până târziu, chiar și în opere ale lui Sofocle și Euripide. Cu timpul, către sfârșitul perioadei clasice, când în locul *stasimon*-ului care doar încetinea acțiunea a apărut *embolion*-ul care o întrerupea efectiv, împărțirea arbitrară a episoadelor a trebuit să dispară. În consecință, episoadele au început să aibă întinderi aproximativ egale, căpătând totodată caracterul de unități marcate ale acțiunii.

Dacă multă vreme *episoadele* au avut întinderi diferite, în schimb, în ce privește numărul lor ca și numărul *stasimelor*, s-a putut înregistra încă de la început ceva mai multă rigoare. Astfel, s-a stabilit prin uz că numărul de patru *stasime* era cel mai convenabil. Rezulta, deci, că drama trebuia să aibă cinci unități ale acțiunii, adică un *prolog* și patru *episoade*. Prin autoritatea tradiției, aceste cinci unități vor deveni cele cinci *acte* clasice, alcătuind o regulă de bază, menită ca de acum înainte să însoțească în mod stăruitor viața istorică și viața universală a tragediei.

Mai trebuie să facem o precizare și în ce privește structura fiecărui *episod* în parte. Practic vorbind, grecii n-au cunoscut ceea ce noi numim *scenele* unui act, adică porțiunile de dialoguri cuprinse între intrarea sau ieșirea unui sau mai multor personaje în scenă. Totuși, presimțirea faptului au avut-o; cu mijloace care poartă altă înfățișare decât cele moderne, au și realizat-o. Într-adevăr, în felul cum grecii alternau în dramă vorba cu cântecul, cum întrerupeau dialogurile cu reflecții ale corifeului sau cum introduceau în mersul acțiunii cântece ale corului, putem să recunoaștem funcționarea aceluși simț intim de organizare, menit ca structurii generale a dramei să-i subordoneze structurile locale ale fiecărui episod în parte.

2. Corul

În economia ca și în desfășurarea tragediei grecești *corul* însemna o prezență necesară, integrantă. N-am putea înțelege niciodată ce a însemnat tragedia greacă, atât ca formă de artă cât și ca manifestare morală a cugetului antic, fără a ne da seama de funcțiunile și semnificațiile corului înăuntrului ei.

În tragedia primitivă, corul avea un rol primordial. Cu timpul, această predominantă s-a stins; până la sfârșit corul a apus cu totul, nu însă înainte de a fi îndeplinit în procesul reprezentăției tragice misiuni de mare însemnătate.

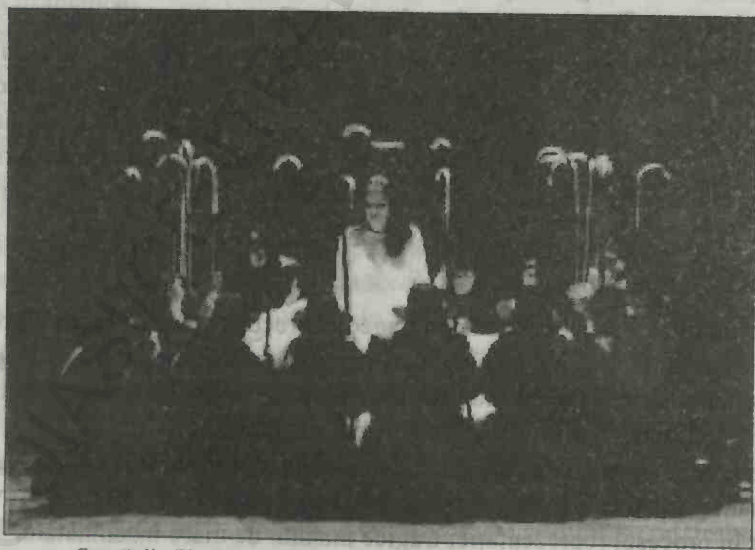
Corul ditirambic număra cincizeci de membri. Corul tragic a început prin a avea un efectiv asemănător. Cu timpul, acest număr s-a redus, stabilizându-se în

dramele lui Sofocle și Euripide la totaluri de douăsprezece sau cincisprezece persoane. El era recrutat din vreme de către *coreg*, din cetățeni care deși tineri erau ținuti să aibă valoare personală recunoscută. Întrucât corul avea în ceremonie un rol public, cu o notă sacră în semnificația lui, se cerea ca membrii lui să dețină merite cetățenești necontestate. Înainte de apariția lui în reprezentație, trebuia să se supună unei pregătiri îndelungi și atente, pregătire punând accente la fel de precise pe recitare, pe cântec ca și pe dans.

În scenă, corul era condus de un șef numit *corifeu*. De la Sofocle încoace, și-au făcut apariția și doi adjuncți ai acestuia, desemnați sub numele de *parastates*. Deopotrivă cu membrii obișnuiți ai corului, aceștia erau și ei instruiți dinainte, ca linie generală de concepție de către înșiși autorii, iar ca tehnică de scenă de către instructori profesioniști, numiți *chorodidascoli*.

Costumul coriștilor putea să varieze, după cum cereau necesitățile dramelor jucate. Însă, în linia lui clasică, adică linia capabilă să exprime cât mai de aproape funcțiunea morală a corului, acesta trebuia să reprezinte o reuniune de bărbați sau de femei, cu nimic extraordinar în înfățișarea lor; o reuniune, având în totul caracterele unei umanități obișnuite.

În cursul reprezentației, corul rămânea în *orchestra*, aproape de altar. De aici, se urca pe scenă doar după indicațiile acțiunii, fie pentru a încadra mai de aproape personajele, fie pentru a compătimi cu ele sau dimpotrivă a le amenința. Doar arareori, în situații excepționale, corul își părăsea locul. Cu simțul lor de teatru, grecii și-au dat seama că intrările și ieșirile repetate ale corului ar fi putut să îngreuneze spectacolul, să-i tulbure linia lui de simplitate arhitectonică și să obosească fără folos publicul.



Scenă din *Phedra*, spectacol realizat de Teatrul Național Craiova, cu Leni Pintea Homeag în rolul principal, regia: Silviu Purcărete.

Evoluția corului se făcea cu mișcări ritmice, de mers muzical sau de dans. Erau două feluri de dansuri: *emmeleia*, cu linie mobilă și gravă, și *hyporchema*, cu un aer mai viu, mai ușor, mai mult schițând caracterele dansului decât ilustrându-le efectiv. *Chorodidasalii* se străduiau ca linia și înălțuirea gesturilor să interpreteze cuvintele. Erau folosite ca dansuri tragice în special *emmeleile*. Când gustul tragic a devenit mai sever și când tragedia și-a atins faza ei de plenitudine, rolul dansului s-a concentrat, limitându-și expresia și evoluțiile lui exterioare, pentru ca în schimb să-și dea o conținere mai gravă în adâncime.

Ca tehnică poetică, părțile din text ce reveneau corului erau tratate în trei forme caracteristice: părțile de recitat în versificație iambică, părțile care urmau să fie declamate cu notă melodramatică în metru anapestic și părțile cântate în forme poetice, trebuind să exprime cât mai bine fondul lor liric.

Se puteau distinge, în prezența și manifestările corului, două serii de funcțiuni: unele – cum am văzut – legate de realizarea și întregirea artistică a spectacolului, altele legate de acțiunea din dramă. Acestea din urmă au dat și dau încă mult de lucru criticilor și cercetătorilor de specialitate. E greu ca în această materie să se vină cu o definiție precisă, deoarece rolul corului n-a stat pe loc, ci a evoluat în mod continuu. În orice caz, fie în forme directe fie în altele mai ocolite, corul era angajat și el în acțiune. Apărea în economia dramei ca un personaj colectiv, marcând diferite faze ale acțiunii, subliniind conflictele intime ale personajelor, amintind amenințările ce pândesc oricând soarta omenească, traducând tulburările pe care peripețiile dramei le puteau provoca în suflete. Prin intervențiile sale, corul se făcea interpretul opiniei publice, lua atitudini, dădea glas înțelepciunii comune, aducea în climatul moral al acțiunii semne de participare ori de refuz ale cugetului anonim. Reprezenta mulțimea, cu judecățile și cu sentimentele sale. Deopotrivă, deslușind lecțiile de viață ce se puteau desprinde din mersul acțiunii, corul exprima sentimentele care trebuiau să se nască în conștiința omenească: justiția, moderația, sobrietatea, cumpătarea, respectul de oameni, prețuirea pentru binefacerile păcii, cultul pentru zei etc.

Nu exista o regulă fixă în constituirea corului. Aceasta depindea de cerințele fiecărei drame în parte și de intențiile pe care i le împrumuta autorul. Când – spre exemplu – în *Coeeforele*, Eschil a format corul din tovarășele Electrei sau în *Antigona* Sofocle l-a constituit din bătrâni grupați în jurul lui Creon, cei doi poeți au urmărit ca aceste coruri să scoată în lumină psihologia personajelor și totodată să aibă și ele partea lor de determinare în mersul acțiunii.

3. Primii autori tragici

Înainte de a se cristaliza sub pana marilor reprezentări, tragedia greacă a cunoscut încercările prefigurative ale unei lungi serii de poeți. Dintre aceștia, unul asupra căruia tradiția ateniană s-a oprit cu preferință, atribuindu-i însăși calitatea de inventator al tragediei, era *Thespis*, poet care după mărturiile lui Plutarch ar fi fost în plină maturitate literară către jumătatea secolului al VI-lea î.Ch.

După multe peregrinări prin țară, Thespis a izbutit să-și impună producțiile la Atena. La început, acestea au întâmpinat rezistență. Faptul de a materializa personaje legendare și de a le aduce ca oameni vii pe scenă părea o îndrăzneală neîngăduită, o sfidare a tradițiilor. Totuși, inițiativa s-a impus, întâi în gustul popular și apoi și în opinia oficialității.

Lui Thespis, ca inventator al tragediei, îi sunt atribuite o seamă de inițiative: introducerea *prologului* și a *bucăților recitate* în cântecele corului, desprinderea rolurilor încredințate actorului de cele cuvenite corului, întâia folosire a *măștii* etc. Cât despre textele păstrate, nimic nu confirmă autenticitatea lor; ce pare mai probabil, e că acestea au fost reconstituite sau întocmite ulterior, fără scrupule de exactitate poetică. Însă, chiar și așa, aceste plăsmuiri au totuși un merit: acela de a fi salvat de la uitare un nume de poet precum și numele câtorva din operele sale.

Modificările impuse de acest poet, sau în orice caz pe care el le-a consolidat, făceau ca în timpul lui tragedia să apară ca un gen serios, cu piese constituite, semnate de poeți recunoscuți și sărbătoriți ca atare de către cetate. Totuși, poporul, care în subconștientul său păstra încă impresia de a fi dat el primele impulsuri și conținuturi tragediei, continua să revendice asupra genului unele drepturi. Așa se explică – dacă luăm ca sigure diferite mărturii contemporane – de ce, în zilele de dinaintea reprezentațiilor, Thespis își îmbrăca actorii ca pentru scenă, îi suia într-un vehicul special și îi plimba pe toate străzile mai de seamă ale cetății.

Aproape tot atât de puțin cunoscuți sunt și poeții tragici din generația următoare aceleia a lui Thespis. Din generația aceasta, sunt de amintit numele lui Choirilos, Pratinos și Frinichos. Prin aceștia, tragedia a început să iasă din faza ei de încercări personale, pentru a deveni în schimb un gen constituit, cu tendința de a intra în cultul public, de a deveni instituție.

Din opera lui Choirilos nu ni se mai păstrează nici un fragment. Se cunoaște doar un singur titlu, *Alope*, tragedie cu subiect luat din legende atice. Despre Pratinos se știe doar atât că a concurat împreună cu Choirilos și cu Eschil la cea de a șaptezecă Olimpiadă, că a scris pe lângă tragedii și drame satirice, că era dotat cu multă fantezie și că în cele câteva fragmente lirice care ne-au rămas de la el putem recunoaște reale aptitudini poetice.

Cel mai important nume din această fază precursoră a tragediei grecești este numele lui Frinichos. Este cel mai vechi dintre autorii tragici, din ale cărui texte dramatice ni s-au păstrat fragmente mai consistente. Cunoaștem nouă titluri: *Egiptenii*, *Alcest*, *Anteu sau Libienii*, *Danaidele*, *Căderea Miletului*, *Femeile lui Pleuron*, *Tantal*, *Troilos* și *Fenicienii*. Dintre acestea, două sunt cu deosebire cunoscute: *Căderea Miletului* și *Fenicienii*. Prima, reprezentată curând după cucerirea Miletului de către persi (594 î. Ch.), a zguduit asistența până la lacrimi, punând în cauză politica pacifică a guvernării. Cu *Fenicienii*, poetul a repurtat principalul său triumf. Piesa reprezenta victoria de la Salamina a grecilor asupra persilor și se crede că ea a avut drept coreg pe însuși Temistocle, în chiar momentul de culme a gloriei sale.

Structura tragediilor lui Frinichos, judecând în raport cu progresele realizate de urmașii săi, era simplă și rudimentară. Pe scenă apărea un singur actor; rolul principal revenea corului. Ca inițiative mai îndrăznețe avem compunerea de roluri feminine precum și hotărârea de a se folosi subiecte din istoria contemporană. Unele din cântecurile corului au devenit populare, ceea ce reprezentau un viu omagiu pe care cugetul comun al Atenei îl aducea poetului. Acțiunea era mică, lipsită de fond filozofic, de concepție cuprinzătoare și de solemnitate. Predomina o notă lirică, elegiacă, în care latura emotivă și patetică avea principalul cuvânt. Momentele de cea mai mare intensitate dramatică erau acelea în care un cor de femei desperate evoca dezastrele cetății, ale armatei și ale populației. Nu exista încă o conștiință a meșteșugului scenic, a intrărilor și ieșirilor din scenă, a gradărilor necesare în mersul acțiunii. Aceste lipsuri erau însă compensate prin simțire poetică, prin sinceritatea sentimentului, prin implicarea unor fonduri umane adevărate și, în general, prin punerea tuturor acestora de a pune în mișcare emotivitatea comună.

Ne aflăm pe pragurile mării tragedii. Ideea acesteia s-a produs; procesul a început; copilăria genului apare acum ca un fapt împlinit. Poezia lirică va rămâne și mai departe, ca statutul ei bine definit; din ea, însă, s-a desprins un gen nou, cu o personalitate proprie, cu autonomia lui de necontestat: *tragedia*. Toate premisele sunt date pentru ca o mare evoluție să înceapă, ducând astfel la maturitate una din formele cele mai substanțiale în care conștiința omenească și-a exprimat vreodată problemele, luptele și aspirațiile ei.



Scenă din *Danaidele*, spectacol realizat de Teatrul Național Craiova,
regia: Silviu Purcărete.

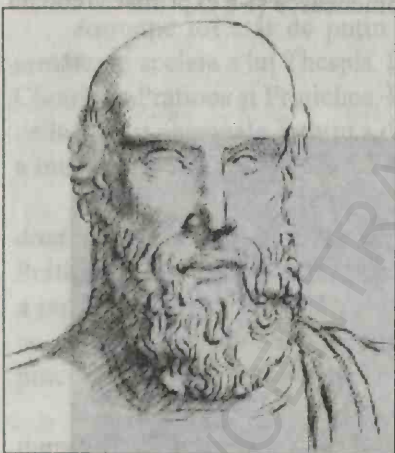
Capitolul III

ESCHIL

1. Viața

Din câte cunoaștem, viața celui care poartă denumirea de părintele tragediei e pe cât de simplă tot pe atât de măreață.

Eschil s-a născut la Eleusis, localitate aflată la o depărtare de douăzeci de kilometri de Atena, în anul 525 î.Ch., dintr-o familie veche și nobilă. Era fiul lui



Eschil

Euphorion, maestru de coruri, om dotat cu însușiri artistice. Atmosfera de la Eleusis, încărcată de imagini sacerdotale și de cultul național al misterelor religioase, i-a imprimat încă din anii de copilărie un respect pios al adevărilor divine și al legăturii acestora cu soarta omenească. O legendă spune că odată, copil, adormind în grădina tatălui său, zeul Dionisos i-a prevestit prin somn că va ajunge poet. Tinerețea i-a fost încântată și totodată tulburată de lirica vechilor poeți și mai cu seamă de măreția limpede a scrierilor lui Homer. Cu liniștea unei precocități adevărate, Eschil a simțit de timpuriu că va trebuie să facă parte din familia spirituală a acestora.

Ca tânăr, Eschil a luptat la Salamina, la Plateea și la Marathon, unde a și fost rănit. Amintirea acestor lupte l-a stăpânit toată viața; dovadă, inscripția pe care și-a compus-o singur pentru a i se săpa pe mormânt, inscripție în care chema pădurea de la Marathon și pe Persul cu părul lung, care îl cunoșteau atât de bine, să spună singure dacă în viață a fost brav sau nu.

În teatru a debutat de tânăr, la vârsta de douăzeci și șase de ani. Totuși, abia mai târziu, când trecuse de patruzeci de ani, a dobândit prima sa încununare. În

totul, la concursurile tragice a reputat treisprezece victorii, ceea ce înseamnă c-a avut cincizeci și două de piese premiate. La una din tetralogiile sale, și anume cea din care făcea parte tragedia *Perșii*, coreg a fost Pericle, ilustrul conducător de mai târziu al Atenei. Cel mai important dintre triumfurile sale a fost cel din 458 cu *Orestia*, singura trilogie antică al cărei text ni s-a păstrat în întregime.

Cu trei ani înainte de moartea sa, Eschil a părăsit Atena pentru a se duce în Sicilia, unde și-a și dat sfârșitul. Nu se cunoaște adevăratul motiv al acestei expatrieri. Cercetătorii de specialitate au emis pe seama exilului său voluntar diferite supoziții și comentarii. Ce-a putut, oare, să fie la mijloc? Nu este exclus ca bătrânul bard să se fi simțit rănit în orgoliul lui de către succesele tânărului său rival Sofocle și de preferința pe care publicul începuse s-o acorde acestuia, la concursurile dramatice. S-a mai spus că asupra lui Eschil s-ar fi produs acuzații de impietate și c-ar fi fost și învinovățit de prăbușirea amfiteatrului de lemn, în cursul uneia dintre reprezentațiile sale. În sfârșit, e posibil ca Eschil să fi fost atras în Sicilia de mulțimea admiratorilor pe care îi avea acolo precum și de condițiile de liniște și de lucru pe care i le asigura curtea din Siracuză.

A încetat din viață la Gela, în anul 456/5 î.Ch., după ce i se jucase în această localitate ultima sa tragedie, *Etna*. Legenda pretinde c-ar fi murit într-o împrejurare tragicomică: un vultur, luându-i fruntea drept o stâncă, i-a strivit-o, lăsând să cadă pe ea de la o înălțime o broască țestoasă; prin această izbitură, vulturul vroia să sfărâme carapacea prăzii. Mormântul său din Sicilia a devenit loc de cult și de pelerinaj pentru grecii de pretutindeni. Atenienii, în special, i-au înconjurat memoria cu respect și venerație.

Caracterul lui, ca om, este identic cu acela ce se poate desprinde din operele sale. Eschil, preocupat de înălțimile filozofice și de liniile severe ale artei sale, trecea cu superioritate peste mizeriile obișnuite ale vieții. Mai presus de sentimentele sale personale, el punea respectul de patrie și preocuparea de a o servi. Știa să onoreze judecățile și drepturile mulțimii, fără însă a-și contopi personalitatea în manifestările acesteia. Ceea ce avea ca putere de duioșie și de expresie afectivă puneă, nu atât în comunicări directe cu oamenii, ci în fondurile și cristalizările umane ale operelor sale. Eschil nu era un om care să fie iubit pentru popularitatea sa; era încă făcut să fie admirat, cu o admirație tăcută, adâncă, simplă, de speța aceleia ce se cuvine eroilor morali și gânditorilor.

2. Opera

Se crede că Eschil ar fi compus în total nouăzeci de tragedii. Dintre acestea, ni s-au păstrat numai șapte. Cunoaștem însă șaptezeci și două de titluri. Din celelalte, s-au mai putut salva doar unele fragmente izolate, mult prea puține și sporadice pentru a le socoti concludente. În orice caz, e o mare fericire că printre cele șapte piese păstrate se află toată trilogia *Orestiei*, unul din cele mai caracteristice și mai impunătoare monumente ale întregii literaturi antice.

Pentru subiectele tragediilor sale, Eschil s-a inspirat din mituri, din legende și din istoria națională a patriei sale. Acestea din urmă au fost mai puține: doar *Persi* și *Etna*. Celelalte – care după diferiți cercetători ar putea fi grupate pe cicluri – și-au luat materialuri din legenda lui Bacchus, din războiul Troiei și din diferite tradiții, în special ale cetăților Teba și Argos. Preferința poetului pentru temele mitice pare notorie; faptul ține de aceea că atât în simțirea sa de poet cât și în gândirea sa filozofică, Eschil se biziua cu profunzime pe un fond religios.

E nevoie acum, înainte de a trece la caracterizări capabile să fixeze concepția dramatică din operele lui Eschil, cu fondul ei de idei și sentimente, să vedem, bineînțeles în mod rezumativ, din ce se compune conținutul acestei opere.

a. Persii. Aceasta e una din cele două piese eschiliene fără subiect mitologic sau legendar, ci cu subiect luat din istoria națională a grecilor. Acțiunea se petrece în Asia. Se crede că drama aparține unei trilogii formate din piese izolate, cu subiecte diferite unele de celelalte. Depărtarea geografică suplinea și compensa oarecum apropierea în timp a acțiunii; e vorba de o apropiere nepracticată până atunci în subiectele tragice. Piesa este un imn de triumf, închinat luptătorilor greci de la Marathon și Salamina. Scena se petrece la Susa, capitala persilor, în fața mormântului lui Darius. Corul se compune din *credincioși*, adică bătrânii cărora regele Xerxes le-a încredințat guvernarea țării pe timpul cât el urma să se afle în expediție împotriva grecilor. Întâi, vom face cunoștință cu neliniștea din spirite, cu îngrijorarea provocată de nevenirea de știri de la oaste, cu teama comună ca Xerxes începând acest război să nu fi contrariat cumva voința divină, cu visul plin de prevestiri triste al mamei sale Atossa și, prin toate acestea, cu emoția profundă stărnită de presimțirea unei catastrofe. După ce un mesager va face pe larg descrierea înfrângerii, cu înșirarea tuturor căpeteniilor ce-au pierit pe câmpul de luptă, vom asista la întoarcerea lui Xerxes și la spectacolul cutremurelor al durerii lui morale, toate acestea punând în lumină îngenuncherea orgolioasei Persii de către bravura limpede și glorioasă a grecilor.

Descrierea făcută de mesager a cutremurătoare. Lamentațiile corului și durerea imprimată pe figura Atossei aproape că nu cunosc margini. Dându-și seama că insistând asupra unei emoții atât de intense s-ar fi putut ca rezistența sufletească a spectatorului să cedeze și ca acțiunea dramatică să fie împinsă într-un punct fără ieșire, poetul a simțit nevoia să intervină cu o atenuare de natură să readucă puțin calm în inimi. Această misiune este încredințată umbrei lui Darius, tatăl regelui înfrânt. Cu liniște și măreție, stăpânindu-și durerea cu o notă de seninătate filozofică, aproape însă și de realitățile terestre, umbra marelui rege izbutește să readucă în spirite odihnă și calm, pregătindu-le astfel pentru scena sfâșietoare în care Xerxes, cu veșmintele rupte, cu tolba goală de săgeți și cu o panică imensă în suflet, se va întoarce umilit de pe câmpul de luptă.

Acțiunea dramatică lipsește; totuși, se produc efecte dramatice intense. Asistăm la scene puternice, sesizante: aceea a mesagerului care recită faptele petrecute pe front, a umbrei lui Darius care ridicându-se din mormânt într-o nobilă

îndurerare încearcă parcă să transforme lamentația de suprafață într-o suferință de adâncime sau aceea în care corul de bătrâni cere nefericitului Xerxes să dea socoteală de ceea ce a făcut. Interesul stă, pe de o parte într-o succesiune vie și încordată de tablouri, capabilă să mulțumească mândria națională a grecilor, și pe de altă parte în implicarea filozofică a unui oracol divin ce s-a împlinit, ca și a unui orgoliu suprauman ce nu putea să rămână nepedepsit.

Privită în general, drama constituie un imn de slavă închinat soldaților victorioși de la Salamina. Eschil ne ajută să înțelegem adevărata semnificație istorică pe care a avut-o ciocnirea dintre poporul grec și poporul persan. Departe de a însemna un simplu conflict local, ea a luat proporțiile unei lupte între două lumi, între două civilizații, între două concepții de viață. S-a spus că această biruință a grecilor ar putea fi interpretată ca un triumf al culturii europene, cu respectul ei pentru ființa omenească și pentru forța imanentă a valorilor morale. Toată drama e străbătută de un cald și patetic suflu patriotic, cu atât mai impresionant, cu cât în temeiurile sale religioase găsim compătimire și înțelegere umană pentru soarta celor învinși. Recunoaștem în liniile cardinale ale piesei o judecată politică: Xerxes a făcut greșeala de a ataca pe greci în propria lor țară, acolo unde totul, până și pământul, avea să lupte pentru ei. Descrierea luptei de la Salamina, moment de mare intensitate lirică și dramatică în desfășurarea piesei, poate fi socotită ca un imn universal, menit să cânte, pe un înțeles al tuturor popoarelor și al tuturor timpurilor, realitatea vie și adâncă prin umanitatea ei – *patria*.

b. Rugătoarele. Unii cercetători de specialitate pretind că această traducere în limba română, *Rugătoarele*, nu spune nimic. De aceea, propun ca titlu mai nimerit: *Hiketidele*.

Egiptos și Danaos sunt frați, descendenți din Epaphos, fiul lui Io. Cei cincizeci de fii ai primului sunt hotărâți să ia în căsătorie pe cele cincizeci de fiice ale celui alt. Acestea, temându-se de o situație incestuoasă și neînțelegând să se căsătorească prin constrângere, părăsesc Egiptul și împreună cu părintele lor vin să ceară azil regelui Argos, în Argolida. Regele le acordă ospitalitatea cerută, însă cu greutate, după rugăminți îndelungi din partea fugarelor și după ce a consultat în consecință poporul. Un crainic venit din partea fiilor lui Egiptos amenință pe greci cu războiul, dacă Danaidele nu le sunt restituite. Regele respinge aceste amenințări. Astfel, Danaos și fiicele sale continuă să se bucure în Argos de legile ospitalității. Piesa cuprinde o seamă de dialoguri lirice în onoarea ospitalității și se termină prin rugăciuni adresate zeilor pentru a ocroti Danaidele în luptele ce le așteaptă încă.

Critica s-a străduit să explice succesul răsunător de care s-a bucurat și această dramă, în lumea greacă. Nu este exclus ca să fi existat și aici un substrat politic. Cu puțin înainte de reprezentarea piesei, atenienii încheiaseră un tratat de alianță cu Argos, ceea ce aducea probabilitatea unui război cu Egiptul. Nimic mai firesc, deci, ca în aluziile din piesă împotriva egiptenilor poporul să găsească o justificare a sentimentelor sale patriotice. Nu e mai puțin adevărat, însă, că drama a putut să

placă și prin fapte ținând de fondul ei liric și moral. La un moment dat, fecioarele imploră pe Zeus să pedepsească pe vinovați, dacă nu pentru altceva, măcar pentru lipsa lor de măsură, acel *hybris*, împotriva căruia cei dintâi care se revoltă sunt înșiși zeii. Ceea ce i-a îndemnat pe fiii lui Egiptos la fapta lor n-a fost dragostea, nici dorința de a-și asigura progenituri, ci o dorință rapace de a stăpâni Egiptul, în care scop trebuiau să stingă orice pretenție a ramurii lui Danaos. Șovăirea regelui Argosului, Pelasgos, înainte de a le acorda protecție și azil celor cincizeci de fiice, nu este slăbiciune, ci o dezbateră de conștiință, în care pornindu-se de la argumente materiale se ajunge în mod treptat la motivări etice. Hotărârea regelui poate fi privită ca o biruință a legii nescrise asupra celei scrise, adică a legii morale asupra celei civile.

Opera, privită în întregul ei, e simplă și arhaică. Nu ne aflăm încă în plinul marii tragedii eschiliene. Lumea pe care o întâlnim în ea e încă o lume primitivă, cu porniri ancestrale, cu reacții cosmice, sfioasă sau temătoare în fața civilizației ce a început să lumineze orizontul. Simțim, însă, chiar și în această lume măreția ființei umane, chinuită și obligată încă de la începuturile ei să navigheze pe valuri contrarii.

c. *Cei șapte împotriva Tebei.* Piesa făcea parte dintr-o trilogie, având ca subiect istoria lui Edip și lanțul de nenorociri abătut asupra Labdacizilor. Subiectul ei, luat din ciclul legendelor tebane, privește împlinirea unei teribile prorociri: frații Eteocle și Polinice vor sfârși prin a se ucide unul pe altul. Cetatea este asediată de către Polinice și alți șase șefi, postați fiecare în fața uneia dintre porțile cetății. Vedem pe Eteocle înăuntrul cetății, dând socoteală concetățenilor săi de măsurile de apărare pe care le-a luat și certându-i aspru pentru momentele lor de slăbiciune. Corul de femei exprimă teama și chiar panica de care e cuprinsă populația. Se fac pregătiri pentru atacul hotărâtor. Sub acțiunea unei exaltări în revărsare, lupta fratricidă se dezlănțuie. Aflăm dintr-o scurtă relatare că dezastrul s-a produs. Polinice este declarat inamicul cetății și un crainic public anunță interzicerea regală ca trupul lui să fie îngropat. Antigona, sora celor doi frați, se revoltă împotriva acestei hotărâri. Fără să se intimideze de amenințările crainicului, ea pleacă însoțită de o parte din cor să îndeplinească ultimele îndatoriri față de trupul neînsuflețit al fratelui său.

Și în această piesă, acțiunea e simplă. Ea se reduce, de fapt, la duelul fratricid și la jalea ce însoțește producerea catastrofei. Moartea celor doi frați, înarmați unul împotriva altuia, se află în centrul dramei. În jurul lui gravitează toate situațiile dramatice ale acțiunii, începând cu actul de fermitate sobră și curajoasă al lui Eteocle, continuând cu spaima femeilor care formează corul, cu pregătirile de luptă și sfârșind cu încheștarea fratricidă a celor două victime.

Principala lumină a conflictului se proiectează asupra lui Eteocle. În persoana acestuia, găsim cheie tragică a întregii acțiuni.

Personajul lui Eteocle întrunește în el condițiile tragice. Cu puterile lui limitate, încearcă să pătrundă domenii nelimitate; e hotărât, se simte stăpân pe voința sa, dar în același timp își dă seama că-l învâluie cu necesitate un mare mister; deși conștient că Destinul îl pune implacabil în fața unei decizii care îl va pierde, nu se gândește

să-l nege sau să-l denunțe ca pe o forță dinafară și dușmană, ci îl acceptă, ca pe un rost constituit al existenței. Pornirea fratricidă a lui Eteocle e cerută de sentimentul nobil al devoțiunii patriotice. Cine ar putea, în această devoțiune, să distingă precis ce este virtute și ce este crimă? Cine știe dacă sacrificiul nu s-a născut din nevoia de a justifica fapte pe care umanitatea, în nesfârșita ei frământare, aproape că nu-și dă seama dacă trebuie să le rânduiască printre valori sau printre negații? Prin actul său liber, în care n-a precupețit nimic ci a riscat totul, act în care cu voință și-a luat răspunderea de a împlini o hotărâre a Destinului, Eteocle a salvat Teba. Critica literară și filozofia culturii văd în aceasta un mesaj mai mare, de ordin umanitar, vecin cu acela ce se poate desprinde din mitul lui Prometeu.

Și în această tragedie, simțim în Eschil pe soldatul de totdeauna, stăpânit de adorația patriei și de amintirea glorioasă a luptei de la Marathon.

d. *Prometeu înlanțuit*. Cu această tragedie, Eschil ne reintroduce în lumea legendară a Greciei. Ea făcea parte – probabil ca a doua piesă – dintr-o trilogie cuprinzând mitul lui Prometeu, pentru care se crede că Eschil și-ar fi luat prima inspirație din *Teogonia* lui Hesiod. Ne înfățișează supliciu impus de Zeus unui titan, Prometeu, care – fiindu-i milă de mizeria și ignoranța oamenilor – s-a gândit să le vină într-ajutor. În acest scop, a furat focul din cer, l-a adus pe pământ și l-a pus în mâna oamenilor, ca pe un instrument al artei și al tehnicii.

Subiectul tragediei, în liniile lui largi, este următorul: Zeus, furios de fapta titanului, a poruncit Forței, Violenței și lui Hefaistos să-l pedepsească. Prometeu e condus pe o stâncă din munții Caucaz și fixat de aceasta prin lanțuri de fier. Dar înălțările trebuie plătite! Zeus este o divinitate geloasă și răzbunătoare; el nu va îngădui cu ușurință ca puterea lui să treacă în mâini străine. Fixarea vinovatului de stâncă se face chiar pe scenă, sub privirile spectatorilor. Nimfele, fiicele lui Ocean, vin să-l consoleze. Vine și Ocean propunându-i să medieze pe lângă Zeus, pentru a-i obține iertarea. Prometeu, mândru, conștient în același timp și de inflexibilitatea stăpânului său, refuză, indiferent ce suferințe l-ar aștepta încă. Are loc apoi întâlnirea cu Io, fiica lui Inachus, regele-fluviu. Acesteia, Prometeu îi reamintește propriile ei suferințe, îi înfățișează în chip profetic și altele prin care va mai trebui să treacă, pentru ca în cele din urmă să-i anunțe că va fi eliberată de către unul din descendenții Nimfei (Hercule, fiul lui Zeus), cu care însoțindu-se va duce pe lume pe Epaphos.

Proteste și blestemele lui Prometeu împotriva lui Zeus continuă, zguduitoare. Între ele se află și profeția că într-o zi tronul îi va fi răsturnat, de către unul din proprii săi copii. Hermes, îndeplinind un mandat al lui Zeus, îl amenință că acesta va dezlănțui împotriva lui fulgerele și trăsnetele sale dacă nu dă limpede pe față ce știe că se va petrece. Prometeu, însă, rămâne și acum tot împietrit în refuzul lui. Fulgerele și trăsnetele lui Zeus despică stâncă, acoperind pe titan sub dărâmăturile ei.

Ca și în celelalte tragedii ale lui Eschil, acțiunea se desfășoară fără intrigă și peripeții. Situații dramatice propriu-zise se află doar în prima și ultima scenă a

piesei. Între aceste jaloane extreme, însă, întâlnim o înălțuire de momente grave, tulburătoare prin frumusețea ca și prin puterea lor. Ele cuprind cântece lirice, episoade emoționante ori destăinuiiri patetice ale lui Prometeu.

Iată, de pildă, într-un pasaj care în concentrarea lui cuprinde o întreagă etapă din istoria civilizației umane, pe Prometeu zugrăvind cu elocință binefacerile pe care a încercat să le aducă oamenilor:

„PROMETEU: ...Dacă tac, n-o fac din dispreț sau din orgoliu; însă furia îmi sfâșie inima când mă văd înălțuit pe această stâncă. Și totuși! – pe cine altul acești zei noi ar trebui să cinstească mai mult? Dar, să nu mai vorbim de aceasta! Ar fi să repet ceva ce știți mai dinainte cu toții! Ascultați, numai, care erau relele oamenilor, și cum din stupizi cum i-am găsit i-am făcut inventivi și industrioși... Și înainte de mine vedeau, dar vedeau prost; și atunci auzeau, fără însă să poată și înțelege. De secole și secole, din starea de somn, întocmai ca niște fantome, confundau totul. Pentru că nu știau să-și construiască locuințe luminoase, pentru că nu știau să se slujească nici de cărămizi și nici de tâmplărie, erau siliți să trăiască întocmai ca furnicile prin văgăuni întunecoase, săpate pe sub pământ. Nu deosebeau, după nimic, dacă era vreme de promoroacă, sau erau anotimpuri ale florilor, ale fructelor ori ale recoltelor. Fără putere de judecată, ei se zbăteau la întâmplare, până în momentul când i-am făcut să observe răsăritul și – ceea ce de fapt era și mai greu pentru puterea lor de cunoaștere – apusul astrilor. Pentru ei, am descoperit cea mai frumoasă dintre științe, aceea a numerelor; am întocmit combinații de litere și am fixat memoria, mama științelor, sufletul vieții. Eu, cel dintâi, am pus vitele sub jug, pentru ca astfel stăpânite să vină în ajutorul omului, să-l scutească de atâtea munci penibile. Prin mine, deprinși acum să primească frâul, armăsari splendizi au fost înhâmați la carele din cortegiile luxoase ale oamenilor. Nici unul altul, ca mine, n-a inventat aceste vase ce pot brăzda marea, adevărate trăsuri înaripate ale vâsleșilor. Nefericit ce sunt! După atâta geniu cheltuit pentru a veni în ajutorul celor muritori pentru mine însumi, în schimb, nu pot găsi nimic care să-mi curme această durere în care mă zbat.“

Întâlnirea lui Prometeu cu Io, pe lângă rara ei frumusețe poetică, încheie în ea și o semnificație filozofică.

De Io s-a îndrăgostit Zeus. Din această cauză, și-a atras dușmănia de moarte a Herei, care a însărcinat pe Argus, paznicul cu o sută de ochi, s-o urmărească. Acesta este ucis din ordinul lui Zeus. Dar mânia Herei continuă cu și mai multă furie. Io e transformată în junincă și dată în seama tăunului, un alt servitor al Herei, care o fugărește neconținut peste țări și mări. De atâtea chinuri, mintea nefericitei principese s-a întunecat. În fața suferințelor lui Prometeu, în judecata ei prinde să se ivească o geană de lumină. Totuși, spaima de tăun, ca și privirea de dincolo de mormânt a lui Argus, continuă s-o muncească.

Simțim, în drama acestei femei obligate să rătăcească halucinant pentru a ispăși o vină fără nume, un simbol al eternei alergări umane, în căutarea ei de țărături ori de soluții salutare. Cine altul avea să fie mai sensibil la apelurile ei decât tocmai Prometeu, acest prieten al umanității, titanul în războire cu Zeus pentru a scoate pe oameni din întunecimile neștiinței?

Drama lui Prometeu stăruiește încă în dezbaterăa poezilor, a filozofilor, a istoricilor, a cercetătorilor în genere. Ce crimă a comis Prometeu? Această întrebare a muncit și continuă să muncească mințile omenești. I-a iubit pe oameni, i-a iubit – poate – mai mult decât aceștia meritau. De fapt, să nu spunem că s-ar putea iubi, vreodată, prea mult! Prometeu vede departe, neimpresionându-se de limitele și de criteriile temătoare ale înțelepciunii prudente. E puternic, și prin clarviziunea sa, ca și prin capacitatea lui de a ierta. De pieptul lui puternic, fulgerele lui Zeus se izbesc neputincioase. Mai bine să piară în chinuri și sub blesteme, decât să cedeze stăpânului din Olimp! La frumusețea poetică a acestui mit, se adaugă multele înțelesuri pe care le poate deschide în diferite direcții ale gândirii și ale interpretării. Între zei și oameni, Prometeu a ales pe oameni; puține legende sau mituri au izbutit vreodată să înfățișeze, mai sugestiv, puterea în creștere a minții omenești, chemarea ființei umane către înălțimile creației, precum și datoria acesteia de a-și înțelege misiunea, strivind prejudecățile și privind cu hotărâre înainte. Nu găsim, în această dramă, însuși mesajul de luptă și de progres al umanității? Indiferent de unghiurile sub care s-a privit drama lui Prometeu, ce e cert e că toți poezii și comentatorii ei au sesizat în ea aceeași semnificație morală; lupta spiritului liber cu tirania; mai precis: acel spirit liber, care chiar și în mijlocul furtunilor știe să rămână curajos și inflexibil.

f. Orestia. Sub acest nume generic, cuprindem trilogia formată din dramele: *Agamemnon*, *Choeforele* și *Eumenidele*. Este singura trilogie din Antichitate care ni s-a păstrat în întregime. Critica, prin multe din condeiele ei autorizate, o numără între operele universale de cea mai mare însemnătate. Schlegel, de pildă, vede în ea „unul din poemele sublime, la care s-a putut înălța vreodată mintea omenească”. Din nefericire, nici această operă n-a scăpat în totul de ravagiile timpului: *Proteu*, drama satirică despre care se știe precis că însoțea această trilogie, s-a pierdut fără urmă. Se crede că *Orestia* a fost reprezentată și premiată la concursul din 458 î.Ch., deci cu doi ani înainte de moartea poetului. În cazul acesta, explicația că Eschil s-ar fi exilat din cauza unor decepții suferite ca autor dramatic din partea publicului atenian se anulează.

Acțiunea cuprinsă în *Orestia* înfățișează ultimele episoade din legenda Pelopizilor. Atreu, strămoșul de la care începe desfășurarea evenimentelor, și-a alungat fratele, pe Thiest, pe de o parte învinovățindu-l de incest și pe de altă parte urmărind să nu mai împartă cu el coroana cetății Argos. După câțva timp, Thiest a revenit în cetate, ca supliant. Atreu erau obligat să-l primească; altminteri, ar fi comis o impietate. Continuându-și însă planul, la așa-zisul ospăț de împăcate i-a dat să mănânce din carnea propriilor săi fii. Thiest, înnebunit de durere, a izbucnit într-un blestem cumplit: din generație în generație, toți urmașii nelegiuitului său frate să se ucidă între ei.

Primul asupra căruia se va revărsa acest blestem avea să fie Agamemnon, fiul lui Atreu. Cu acestea, intrăm propriu-zis în desfășurarea acțiunii cuprinse în trilogia amintită.

Agamemnon. În această primă dramă, găsim preambulul acțiunii pe care o vor dezvolta celelalte două.

Scena reprezintă o piață publică din Argos, cu o terasă a palatului lui



Masca lui Agamemnon, fiul lui Atreu
și al Eropci, fratele lui Menelaos.

Agamemnon. Sclavul, pus de Clitemnestra să observe semnalul din depărtare al focurilor, ne descrie drama unor lungi ani de insomnie și de așteptare, făcând totodată aluzii la dezordinile secrete ce domnesc în palat. Iată, în sfârșit, că flăcările lucesc și vestea mult așteptată a sosit: Troia a căzut și învingătorii se reîntorc în patrie. Corul, format din bătrânii încredințați cu paza cetății, se bucură. Curând, însă, același cor se va întrista, auzind din gura crainicului câte nenorociri le-a fost dat grecilor să îndure la reîntoarcerea lor pe mare, nenorociri culminând cu risipirea flotei și cu dispariția lui Menelaos.

Sosirea lui Agamemnon are loc cu mare pompă. Printre captivetele regelui victorios se află și Casandra, tână și frumoasă preoteasă a lui Apollon, aceea ale cărei prorociri ne vor face să simțim lanțul



Maia Morgenstern (*Clitemnestra*) și Ilie
Gheorghe (*Agamemnon*) în *Orestia*, la
Teatrul Național Craiova, spectacol de
Silviu Purcărete

groaznicelor nenorociri ce se pregătesc. Scena prevestirii e tulburătoare. Ea ne va zgudui cu atât mai mult, cu cât știm că incertitudinile viitorului pot să producă în sufletele omenești răscoliri mai mari decât faptele ce se împlinesc ale prezentului.

Clitemnestra, soția lui Agamemnon, își întâmpină soțul cu demonstrații excesive de bucurie. Toate sunt numai de formă, ca să-i adoarmă bănuiele; planul ei, însă, era pregătit din vreme. Sub îndemnul complicei lui Egist, avea să-l omoare. Înainte de producerea faptului, într-o atmosferă de anxietate și de presimțiri sumbre, atmosfera începând să se constituie încă de la primele replici, corul făcuse reflecții grave și solemne cu privire la soarta acelor pe care, judecând după aparențe, am fi gata să-i numim fericiți:

„CORUL: Oamenii, cu toții, nu încetează niciodată de-a dori fericirea. Nici unul, din aceia pe care soarta i-a ales, nu-i închide acesteia poarta, spunându-i Nu intra aici! Priviți, de pildă, la fiul lui Atreu! Zeii i-au pus la picioare cetatea lui Priam; s-a reîntors în patrie; l-a sărbătorit până și cerul. Dar, vai! cine știe dacă nu va trebui să ispășească vărsarea unui sânge strămoșesc, dacă nu va trebui să plătească prin moartea sa morți petrecute înainte? Ei bine, în fața unor asemenea hotărâri, care muritor va mai putea spune că s-a născut sub o stea fericită?”

Pentru moment, Clitemnestra nu se arată muncită de remușcări. Pare chiar gata să se glorifice pentru crima făptuită. În ochii fiicei sale, încearcă să apară ca o mandatară a zeilor Dike (Justiția) și Ate (Pierzania). De fapt, felul sălbatic cum exultă de asasinatelor sale ne-o prezintă ca pe-o criminală de rând. Candoarea în crimă și lipsa de remușcare fac parcă din ea o soră mai vârstnică cu Lady Macbeth, eroina lui Shakespeare. Amenințările corului n-o clintesc: dimpotrivă, dând la o parte orice tăcere, se pune sub ocrotirea brațului lui Egist și își proclamă tare adulterul cu acesta.

Către sfârșit, Egist vrea să pedepsească aspru pe bătrânii care îi cer socoteală. Clitemnestra îl oprește, obligându-l să nu le ia în seamă amenințările. Și așa a curs destul sânge! Corul, retrăgându-se, roagă cerul să-l aducă în cetate pe Oreste.

Personajul care împrumută acestei piese principala ei intensitate dramatică este Clitemnestra. S-o privim, mai cu seamă, în lumina replicilor pe care le dă corului de bătrâni, atunci când acesta încearcă s-o mustre pentru faptele sale:

„CLITEMNESTRA: ...În ce alt chip, trebuind să mă răzbun împotriva unui dușman despre care s-ar fi crezut că-mi este scump, puteam să-l atrag într-o cursă sigură, din care să știu bine că nu avea cum să mai scape? De mult, vechea mea ură își torcea în tăcere planul ei. În sfârșit, a venit și ziua așteptată. Dușmanul a sosit, acolo unde îl așteptam; totul era pregătit. Nu tăgăduiesc nimic; nu putea nici să fugă, nici să se ascundă. L-am înfășurat într-un vâl minunat, întocmai cum prinzi peștele, fără scăpare, într-o plasă. L-am lovit de două ori; tot de două ori a gemut. Genunchii lui s-au îndoit; a căzut. O a treia lovitură, ofrandă zeilor subpământeni, păzitori ai morților, i-a prăbușit sufletul în Infern. Sângele lui m-a împrôscat: o dulce rouă a morții, ale cărei picături mi-au bucurat sufletul, așa cum ploaia căzută din cer bucură pământul, când trebuie ca semințele să încolțească. Iată, prin urmare, ce am făcut! Bătrâni, fie că aceasta vă place sau nu, eu sunt mândră c-am făcut-o!”

Musturarea corului, că prea sfidează totul, o lasă rece. Continuă, la fel de neșovăitoare, chiar și în fața amenințării că va plăti această moarte cu propria-i moarte.

Prin gesturile Clitemnestrei, Eschil ne înfățișează din ce se poate compune o greșeală omenească. În tragediile sale mai de început, se simțea oarecum o

demarcație între păcatul propriu-zis și ispășirea prin suferință. Aici, însă, această disociere se șterge. Greșeala și suferința merg împreună, într-o strânsă unitate. Eschil, prin lirismul său poetic ne ajută să-i înțelegem filozofia. Niciodată, un păcat nu este atât de simplu pe cât pare; nu e adevărat că în el se află numai lucruri rele; oricând, în plămada lui mai intră și alte elemente, ținând de firea omenească, de mâinii pe care nu ni le-am putut stăpâni, de sentimente neînțelese sau neîmpărtășite, de reacții de legitimă apărare, de hotare – atât de greu de statornicit – între dreptate și nedreptate. Mâna cu care omul crede că ține adevărul și justiția este de fapt o mână firavă. Ca să devii bun, e nevoie de o luptă continuă; oamenii au încă de muncit, până a ajunge la stăpânirea acestor virtuți. Clitemnestra constituie în această privință o dovadă vie. În sufletul ei, forțele binelui și forțele răului își fac parcă echilibru, stau pe aceeași linie orizontală. Tocmai în acest echilibru, simțim tragicul situației și al personajului.



Maia Morgenstern (*Clitemnestra*) și Angel Rababoc (*Oreste*) în *Orestia*, la Teatrul Național Craiova, spectacol de Silviu Purcărete

Făcut din trăsături contradictorii – femeie geloasă, femeie adulteră, femeie pasionată, mamă aprigă – personajul Clitemnestrei exprimă în unitatea lui multiplicitatea vieții și a simțirii umane. Întâia oară, într-o tragedie greacă, iubirea joacă un rol preponderent. Critica se întreabă dacă Eschil nu urmează aici lucruri învățate de la contemporanul lui mai tânăr, Sofocle. Când a compus *Orestia*, poetul avea vârsta de treizeci și cinci de ani și își câștigase celebritatea în lumea greacă. Dar, ca și Homer, Eschil nu urmărește iubirea în evoluția ei intimă, ci ne lasă s-o deducem din unele acte exterioare la care dă naștere.

Agamemnon, cea mai lungă dintre tragediile care ne-au rămas de la Eschil, ne impune: prima parte, prin frumusețea simplă a spectacolului, prin tensiunea lirică de care sunt străbătute relatările de fapte și mai cu seamă prin acea presimțire surdă de fatalitate ce crește necruțător, cuprinzând toată atmosfera acțiunii; a doua parte, prin felul cum patetismul tragic din prorocirile Casandrei se înfruntă cu insolența triumfătoare a Clitemnestrei.

Choeforele (în traducerea românească: *Purtătoarele de libațiuni*). Rugăciunea corului a fost ascultată. După o lungă absență, Oreste, fiul lui Agamemnon, se reîntoarce în Argos, din ordinul oracolului. Vine la mormântul tatălui său, unde își smulge o buclă din păr și o depune ca ofrandă pe acesta. Se retrage, fără a fi văzut, când zărește apropiindu-se de mormânt pe sora lui, Electra, însoțită de *coefore*, un grup de fecioare din slujba Clitemnestrei. Mustrată de conștiință,

Clitemnestra își trimisese sclavele să facă libațiuni pe mormântul regelui. Cei doi frați se întâlnesc și se recunosc. Sub îndemnul oracolelor, ei hotărăsc să răzbune moartea tatălui lor. Se înțeleg cum să procedeze. În cuvinte patetice, rostite într-o notă de ritual, invocă spiritul lui Agamemnon pentru a le veni în ajutor, așa încât răzbunarea hotărâtă să fie desăvârșită. Într-o credință primitivă a grecilor, mortul avea puterea să-și ajute urmașii, când aceștia puneau la cale o răzbunare dreaptă.

Oreste își face apariția în palat, dându-se drept un călător venit să anunțe moartea lui Oreste. La această veste, Clitemnestra își ascunde bucuria sub o poză de resemnare tăcută. Însărcinează pe Ciliciana, fosta doică a lui Oreste, să transmită știrea lui Egist. Când acesta intră în scenă, precipitându-se cu bucurie să afle confirmarea știrii, Oreste îl izbește de moarte. Atrasă de strigătele lui Egist, Clitemnestra încearcă să oprească brațul fiului său. Scena care are loc între mamă și fiu este și înspăimântătoare, și sublimă.

Dezlănțuiți, mama și fiul intră în palat, în vreme ce corul celebrează în cântecele sale puterea implacabilă care a vrut și a pus în mișcare toată această

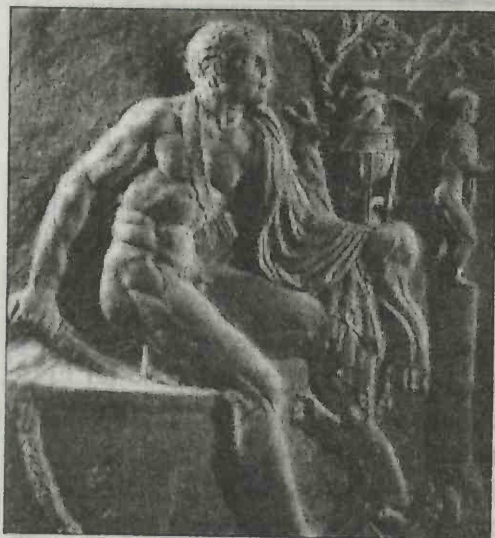
fatalitate. Puțin după aceasta porțile se vor deschide și vom vedea corpul însângerat al Clitemnestrei zăcând lângă acela al lui Egist. Oreste vine în scenă, ca să-și justifice crima. Însă mintea lui, grav tulburată, se rătăcește. Are impresia că este înconjurat de Furii (Erinii), că acestea cer ca la rândul lui să fie și el pedepsit. Eriniile sunt îmbrăcate în negru și au trupurile pline de șerpi încolăciți. Corul se întreabă: când, oare, se va potoli această neînfrântă cursă a răzbunării? Oreste, pentru a-și găsi liniștea cere azil în templul de la Delfi, templul zeului care i-a condus mâna a face din el un paricid.



Uciderea Clitemnestrei
(Muzeul arheologic Atena)

Acțiunea, în această piesă, e mai marcată decât în celelalte. În scena întâlnirii dintre Electra și Oreste, Eschil folosește pentru prima oară procedul dramatic al recunoașterii. O succesiune puternică de scene – regăsirea celor doi frați, pregătirea complotului, explicația dintre mamă și fiu, omorârea lui Egist și a Clitemnestrei, tulburarea lui Oreste când se vede asaltat de Furii – împrumută piesei mișcare, adâncime și un patetism tragic.

Un moment cu deosebire caracteristic este acela în care Furiile, excitate de producerea acestui lanț de crime, forțează porțile Infernului, năvălesc cu impetuositate tragică și apar în scenă intonând un imn lugubru, în care fiecare sunet și fiecare accent ar ține parcă să afirme că există o predestinare spre durere a speței umane.



Oreste
(Muzeul arheologic Atena)

Cheia tragică a dramei ne este dată de lupta interioară a lui Oreste. Scena amintită este una dintre cele mai revelatoare. La un moment dat, Oreste a avut o șovăire. Întrebându-se: „e mama mea, am dreptul s-o omor?“, ne lasă să înțelegem c-a pus în discuție hotărârea și porunca zeilor. Brațul său, deci, nu mai este doar un instrument orb al fatalității; în fapta lui s-a ivit și altceva decât împlinirea unei răzbunări crude, cerute de o morală primitivă. Nu putem vorbi doar de o slăbiciune, de o teamă, de o eclipsă a voinței; situația ne spune că în conștiința lui Oreste a pornit să se facă lumină. Întrebarea amintită cuprinde în ea elementele problemei morale, nu însă

resimțită surd, sub forma unui sentiment primar, ci formulată în termeni limpezi de judecată rațională. Legăturile de străfund biologic și de morală fatalistă au început să cedeze, în favoarea conștiinței individuale. Se desemnează puterea de a suferi pentru un ideal. Destinul n-a putut să fie înfrânt; dar nu e mai puțin adevărat că împotriva lui a putut să se ridice un glas: glasul omului, care și în executarea unui ordin divin încă se străduiește să fie răspunzător de fapta sa; într-un cuvânt, al omului în care și-a făcut drum *întrebarea*.

*Eumenidele*¹. Avem în față templul de la Delfi. Înăuntrul acestuia, Oreste, cu mâinile însângerate, cu haine de penitent, în postura celui ce imploră o ispășire, continuă să fie înconjurat de Furii, care nu-l slăbesc un pas. Pentru moment, aceste Furii au fost adormite de către Apollon, care încearcă să vină în ajutorul victimei sale. Dar umbra Clitemnestrei se ridică din mormânt, pentru a excita mânia Furiilor, certându-le totodată că s-au lăsat adormite. Sfătuit de Apollon, Oreste se refugiază

¹ Problema de drept inclusă în această dramă, problemă în jurul căreia se țese de fapt toată acțiunea, reclamă o seamă de lămuriri preliminare: Potrivit unor credințe primitive ale grecilor, omuciderea ținea de dreptul privat familial. Pedepsirea ucigașului, privită ca obligație religioasă, cădea în sarcina celei mai apropiate rude de sânge a victimei, în speță fiului. Acesta nu s-ar fi putut sustrage unei asemenea obligații, fără ca prin aceasta să nu-și atragă sancțiuni necrușătoare, atât din partea zeilor, cât și din aceea a oamenilor. Fiul care nu și-ar fi executat această obligație nu mai avea calitatea să rămână în mijlocul semenilor săi, ca unul care prin lașitatea lui devenea impur și purtător de miasme otrăvitoare. Ce se întâmplă însă, în cazul, paricizilor? Oreste nu mai putea fi răzbunător pentru mama sa, din moment ce el însuși era ucigașul. Trebuia, deci, să intervină zeițele Erinii, ca unele ce aveau în sarcina lor pedepsirea parizicilor. Această pedepsire consta în a le trimite boli, stări de panică, neliniști de nebunie și secătuiuri ale robusteții morale unite cu tot atâtea secătuiuri ale robusteții fizice.

la Atena, în templul zeiței Atena. Îl vedem în genunchi, îmbrățișând strâns statuia zeiței. Furiile continuă să-l împresoare și să-l atace, mai necruțătoare ca oricând. La implorările lui Oreste, Atena consimte, ajutată de un tribunal, să arbitreze între cele două părți. Apollon ia apărarea lui Oreste. Atena, și ea, se pronunță în favoarea acestuia. Oreste, absolvit, își exprimă cu recunoștință emoția. Furiile continuă imprecățiile lor. Prin elocința ei, Atena le aduce la sentimente mai îngăduitoare.

O dată potolite, în fața zeului luminii, Furiile capătă un alt nume: *Eumenidele*, adică binevoitoarele. Sunt conduse la noile lor locuințe de către un cortegiu format din bătrâni, femei și copii care intonează imnuri religioase. Ele binecuvântează pământul Aticii. Li se închină un sanctuar, în mijlocul satisfacției generale. Oreste s-a reconciliat cu zeii. Prin această reconciliere, apare deznodământul întregii trilogii. Teribila succesiunea de crime a luat sfârșit, ereditatea răzbunării se stinge. Legea talionului și-a împlinit ciclul; în locul ei, acum își face drum o lege nouă, mai morală, mai sănătoasă, mai pătrunsă de spiritul de justiție. Barbariei, adică primitivității sufletești întunecate, îi urmează lumina, civilizația. Începută cu ceață și întunecimi, trilogia se încheie în lumină, într-o apoteoză a victoriei morale prin ispășire.

Deslușim, în *Orestia*, în ce măsură Eschil a simțit tragicul vieții. E vorba de un tragic adânc, sfâșietor, plutind asupra omului ca o sacră fatalitate, fără însă a face din aceasta o ființă slabă, lipsită de voință și de măreție. Sub apăsarea necruțătoare a destinului, sufletul bărbătesc al lui Eschil dă dovadă de forță titanică. Așa cum ca soldat a luptat la Marathon împotriva perșilor, tot așa ca om va lupta împotriva destinului.¹

Locul *Orestiei* este printre marile opere pe care le-a dat până acum la iveală geniul omenesc. Cele două milenii și jumătate care s-au scurs de la nașterea ei, departe de a-i fi tocit relieful și strălucirea, dimpotrivă, continuă să-i confirme frumusețea poetică și universalele ei adevăruri filozofice.

3. Eschil, părintele și renovatorul tragediei

Tragedia, ca gen dramatic, exista și înainte de Eschil. Acesta, însă, i-a constituit arhitectura ei durabilă, i-a stabilit reguli de bază, a arătat ce anume fonduri umane

1. Trilogia lui Eschil îi apare ca o ilustrare dramatică a luptei dintre matriarhat și patriarhat. În vreme ce unul e pe cale de dispariție, celălalt se afirmă cu putere. Faptul este privit ca fiind caracteristic pentru epoca eroică a istoriei grecești.

De ce, anume, Eriniile urmăresc numai pe Oreste, nu și pe Clitemnestra Amândoi, doar, au săvârșit nelegiuiri la fel de mari. Eriniile apar ca niște apărătoare demonice ale matriarhatului. Crima Clitemnestrei nu le privește, deoarece soțul pe care l-a ucis nu-i era *rudă de sânge*. Oreste, în schimb, și-a ucis mama, adică ruda de sânge cea mai apropiată. Era o crimă gravă, față de care legile matriarhatului se arătau neînduplecate.

Apollon și Atena, în măsura în care iau sub protecția lor pe Oreste, sprijină noua orânduire a patriarhatului. Verdictul Areopagiților, prin care Oreste dobândește iertarea oamenilor cât și pe aceea a zeilor, înseamnă de fapt victoria patriarhatului asupra matriarhatului. Eriniile, învinse acum de către „zeii cei noi”, își vor schimba vechile lor funcțiuni, trebuind să intre cu o altă mentalitate în slujba noii ordini instituite în lume.

puteau fi tratate în ea și, în sfârșit, a dat soluții practice, pentru ca reprezentarea pieselor pe scenă să capete forță dramatică.

Subiectele dramei eschiliene se sprijină pe fapte luate din mitologie, legendă sau din istorie. Nu caută cu dinadinsul evenimente, complexe, spectaculoase, cu peripeții variate; preferințele lor merg spre evenimente unice, concentrate, cuprinzând în țesătura lor intimă sâmburele unui conflict puternic sau al unei catastrofe violente, ambele puse sub semnul unor implicații sau finalități religioase. Cu alte cuvinte: fondul acestei concepții e uman, profund uman; dar, pentru a putea să fie adus pe scenă de teatru și a i se împrumuta valoare dramatică, el trebuia raportat la o voință divină implacabilă.

Din primul moment, aceste subiecte ne izbesc prin simplitatea lor. Acțiunea e limitată; se mărginește la expunerea faptelor și la deznodământ. Avem de-a face cu un singur eveniment, în care putem recunoaște, deopotrivă, o singură idee, un singur sentiment, o singură situație, o singură desfășurare. Toate acestea sunt în așa fel înlănțuite, și în așa fel dezvoltate, încât să ne poată tulbura sufletul, făcându-ne să simțim, până la modul patetic și sublim, cu dublu sentiment: unul de milă și altul de admirație. Cel dintâi, pentru durerile la care viața îl poate supune pe om; celălalt, pentru măreția la care făptura umană se poate ridica în lupta ei cu soarta. Într-adevăr, acel fapt unic despre care aminteam mai sus e de natură să pună pe om în fața divinității, obligându-l să lupte, să sufere și să dovedească de câtă putere morală este în stare.

Situația adusă pe scenă cuprinde în ea o mare concentrare pasională. Urmărind-o, spectatorul trebuie să simtă pe de o parte cum i se strânge inima de suferință, pe de altă parte cum spiritul lui se putea ridica la înălțimi meditative. Cu cât acțiunea era mai puțin încărcată de fapte, cu atât severitatea de linie a spectacolului devenea mai impresionantă.

În centrul fiecărei tragedii eschiliene, găsim o imagine puternică, tulburătoare. Eschil – cum am mai spus – alege din legende asupra cărora s-a oprit un fapt semnificativ, de două ori propriu: întâi pentru bogăția lui de implicații divine, și apoi, pentru putința acestuia de a ilustra concepția dramatică a poetului. De exemplu: Agamemnon, la început victorios, apărând superb în carul lui triumfal, pentru ca puțin timp după aceea să asistăm cum i se va insulta cadavrul însângerat, adus pe scenă; Oreste, cu mâinile pline de sânge, arătând poporului din Argos trupurile ucise ale lui Egist și al mamei sale etc. În fond, drama eschiliană nu avea nevoie de mai mult pentru a produce acea situație de zguduire tragică, cuprinsă – după cum știm – în rosturile ei constitutive. E vorba de imagini-cheie, în dosul cărora spectatorii puteau presimți, cu acțiunea ei surdă, o lume subterană făcută din facilități ca și din lumini divine.

Nu era însă de ajuns ca Eschil să simtă și să gândească astfel: trebuiau găsite și mijloace potrivite, expresive, pentru ca toate acestea să fie aduse în scenă, cu putere convingătoare și cu elocvență dramatică. În privința aceasta, geniul practic al lui Eschil s-a dovedit la fel de ascuțit ca și geniul său teoretic.

Avea la îndemână bogăția stufoasă de fapte pe care i-o ofereau legendele; în aceasta a definit linii esențiale, a stabilit ierarhii și a pus organizare, ajungând astfel la compunerea trilogiilor. Tragedia, în concepția lui Eschil, trebuia să fie un spectacol amplu, clădit pe o idee superioară, capabilă să pună stăpânire înaltă pe mințile și inimile spectatorilor. Totul trebuia în așa fel conceput și realizat, încă să impună: ideea filozofică, haina lirică, muzica, dansul și punerea în scenă. Poet, mai presus de orice, Eschil înțelegea ca fiecare element cuprins în complexitatea spectacolului să fie la înălțimea artei sale poetice.

N-a modificat fondul epic al legendelor; fiind legat de tradiții religioase, faptul ar fi putut să capete în ochii lui proporții de impietate. Însă n-a luat din aceste legende decât lucruri esențiale, capabile să răspundă concepției lui filozofice, intenției dramatice și meșteșugului său scenic, constând în a crea convergență deplină în jurul unui fapt unic. Totul în *Persii*, de pildă, trebuia să pună în lumină căderea fatală a orgoliului uman; oricare scenă din *Cei șapte împotriva Tebei* trebuia să arate puterea dublului blestem ce plutea asupra fiilor lui Edip; întreaga acțiune din *Choefore* era în așa fel aleasă și condusă, încât să reiasă că nu se săvârșea, o crimă obișnuită, din simplă răzbunare omenească, ci o crimă sacră, ordonată de voința unui zeu.

Cum am mai spus, concepția dramatică a lui Eschil și stilul general al pieselor sale, ambele bazate pe simplitate și concentrare, nu comportă peripeții amănunțite și lovituri de teatru. Totuși, evenimentele reprezentate pe scenă trebuiau să emoționeze, să stârnească reacții vii, să pună în mișcare puterea pasională a publicului. Eschil – cu intuiția sa de poet tragic și cu simțul său de teatru – își dădea seama că trebuiau evitate situațiile reci sau lăncezinde și că era necesar ca în orice scenă să se găsească fapte de natură a pune sufletul omenesc într-o stare de vibrație ori de așteptare. Nu era vorba să caute efecte propriu-zise, dar nu e mai puțin adevărat că trebuiau făcute pregătiri, că anume evenimente trebuiau conduse gradat, că trebuia creată în suflete o febrilitate emotivă.

Să ne gândim, anume, la primele scene din *Agamemnon*. Sosirea regelui era necesară, căci fără ea nu se putea începe acțiunea care să conducă la împlinirea teribilelor blesteme; înainte însă de a se produce, poetul a pus acele scene de neliniște, de așteptare îngrijorată, capabile să satisfacă dintr-o dată o seamă de necesități dramatice: să redea atmosfera din cetate, să se încunoștințe asupra celor ce se petreceau în palat, să anunțe oarecum situația de fatalitate ce avea să urmeze întoarcerii triumfale a regelui și, deopotrivă, să creeze în psihologia spectatorilor o situație emotivă de tensiune și așteptare.

Elementele plastice și muzicale întregau jocul dramatic. La mulțumirea spiritului, trebuia să se adauge și aceea a simțurilor. S-ar putea spune că Eschil, înainte de a începe să-și compună propriu-zis piesele, le-a văzut și le-a auzit. De aici, organizarea lor sculpturală și muzicală, organizare cuprinsă nu numai în dialoguri și mișcări, dar și în concepția dramatică însăși. Plastic vorbind, natura subiectelor, sobrietatea tratării și tragismul personajelor, fiecare în parte ca și toate la un loc,

implicau în reprezentarea lor pe scenă o linie statuară. Tot așa, lirismul profund al textului și al situațiilor crea o necesitate naturală a melodiei, mai bine zis a unei atmosfere melodice. N-am putea spune că existau melodii constituite, cu formă și contururi precise, făcute din fraze muzicale, propriu-zise. Existau însă ritmuri expresive, capabile să puncteze stări lirice și să ia după natura situației în joc când caracterul unei invocații, când acela al unei rugăciuni, când al unui blestem sau strigăt de răzbunare, când al unei suferințe sau al unui imn de înseninare. Și subliniem: aceste ritmuri nu rămâneau pe lângă text, ca niște anexe, refrene sau completări melodice, ci făceau parte din chiar substanța dramei, din structura sa lirică.

La acestea, adăugăm o seamă de inovații de construcție dramatică. Eschil a limitat monologurile, înțelegând că lungimea și repetarea acestora puteau să stânjenească acțiunea; în schimb, a scos în lumină și a perfecționat dialogul, condiție esențială pentru realizarea comunicării dramatice. A sporit numărul interpreților la trei, adoptând astfel inovația introdusă de rivalul său mai tânăr, Sofocle. În raport cu vechea tragedie, a redus ca întindere intervențiile corului; în schimb, le-a inclus în rețeaua dramatică a acțiunii. Ceea ce corul pierdea astfel în suprafață câștiga însă în adâncime. Eschil îi atribuia un rol activ, integrant, trebuind să exprime cu autoritate și cu pătrundere voința poporului. Potrivit cu necesitățile acțiunii, corul era când familiar, când amenințător. Era pus să ia parte la pasiunile personajelor, fie compătimentându-le, fie certându-le, fie îndemnându-le la revoltă, fie – dimpotrivă – sfătuindu-le la liniște, prudentă și înțelepciune. De asemenea, tot corul rostea invocările către zei. Nici un alt poet tragic, ca Eschil, n-a dat corului atâta putere și autoritate în a exprima gândirea și simțirea poporului. A pus gradări în acțiune, conducând-o astfel sper un deznodământ. A suprimat epodele dintre strofe și antistrofe, lăsând în picioare doar pe cea de la urmă și ajutând astfel ca mișcarea alternantă a sentimentelor să culmineze în ultimele momente.

Personajele pe care Eschil le aduce în scenă au o psihologie legată de concepția dramatică a poetului și de structura pe care acesta o dă tragediilor sale. Întrucât e vorba de acțiuni concentrate, limitându-se adesea la câteva fraze și trăsături de putere, ele nu puteau să ofere un câmp propice pentru descrieri amănunțite de caractere, ci doar unul menit să pună în lumină linii de forță. În genere, personajele lui Eschil, angajate cum am văzut într-o acțiune unică și intensă, au în ele o energie încordată, abruptă. Totul, în manifestarea lor, trebuie să ni le arate ca prinse într-o situație puternică, în care să aibă de suferit profund. Acțiunea lor, mai mult decât o idee, e condusă de un sentiment adânc. În voința lor, citim o energie aspră, aproape supraumană. Aceasta e dominantă de o credință pasională, adică de un fond sufletească primar, în ale cărei manifestări e și ceva sălbatic, și ceva măreț. Eschil nu se oprește la ezitățile intime, la conflictele dinăuntrul conștiințelor personale; caracterele pe care ni le zugrăvește au profunzime, nu însă și finețe. Poetul evită tot ce-ar răpi eroilor săi ceva din acea atitudine maestuoasă, în care îi situează grava lor închețare cu hotărârile destinului. Au o imaginație intrinsecă, pe care nimic – nici chiar suferința – n-o poate reduce; dimpotrivă, ea îi ajută să se

afunde și mai mult în durerea lor, trăind-o cu o atât mai vie intensitate. Această imaginație reia obsedant, în diferite feluri, acele idei dominante care le întrețin starea pasională, făcându-i să se afunde în durere și în suferință până la exasperare, prin propria și crescândă lor iritație. În genere, eroii se frământă mult, resimt intens drama existenței. Niciodată, însă, fie cu ei înșiși fie cu alții, nu discută motivele acestei frământări. Afirmă, fără să și justifice; se exaltă, fără ca la aceasta să-i împingă ceva dinafară; merg înspre ținta lor fatală, fără a exista împrejurare sau judecată în stare să-i oprească. N-au nevoie de justificări sau demonstrații prin fapte; mișcarea lor se realizează prin adâncimea și patetismul durerii. Resimt și trăiesc tragicul, ca pe însuși modul lor firesc de existență. Nu se răspândesc în acțiuni multiple; aproape că toate personajele susțin o singură a acțiune. Cu toate acestea, fiecare personaj își are individualitatea sa aparte. Pe plan dramatic, Eschil înfățișează cu preferință trăsăturile de grandoare și de putere omenească; pentru exprimarea slăbiciunilor, el recurge aproape de regulă la modurile lirice, ceea ce face ca manifestările unora dintre personajele sale să semene cu acelea ale corului.

Nu ni s-au mai păstrat din toată opera lui Eschil decât șapte tragedii. Sunt totuși destule, pentru a ne comunica prin ele un întreg univers moral; ne pun în lumină o gamă de sentimente esențiale, cuprinzând atât sfera slăbiciunilor umane cât și pe aceea a virtuților.

Poetul ne-a zugrăvit, de pildă, și energia cu înălțime morală în ca a lui Prometeu, ca și dezlănțuirea de violență a lui Eteocle; și ura adulteră a Clitemnestrei, ca și adâncile simțiri fraterne ale Antigonei și Ismenei; și pornirea de fanatism întunecos din sufletul lui Oreste, ca și îndurările blânde, pline de milă mângâietoare, ale Oceanidelor. N-am avea deci dreptul să spunem că Eschil n-a cunoscut sau nu s-a preocupat să cunoască sufletul omenesc. Ce trebuie însă să precizăm e că spiritul său, ca și întreaga sa concepție tragică, l-au determinat să înfățișeze drama omenească în aspectul ei grav, necruțător și teribil, nu și în laturile ei de cuprinderi line, dulci și delicate.

Eschil nu se impresionează de condițiile exterioare ale personajelor sale. Acestor condiții le dă doar o importanță minimă, atâta cât să satisfacă schema acțiunii și unele elemente inerente de situare locală. Faptul că Xerxes sau că Agamemnon sunt capete încoronate îl interesează puțin. Ce-l conduce însă pe poet, în construirea personajelor, e conținutul dramatic. Mai presus de orice, aceste personaje sunt ceea ce le cerea să fie semnificația dramatică în care erau cuprinse.

Limba pe care Eschil o folosește în dramele sale se conjugă strâns cu concepția sa dramatică. Elemente epice se împletesc cu elemente lirice, acestea din urmă predominând. Poetul asociază strâns, atât pentru ritmul lor mai dramatic, cât și pentru capacitatea lor de a exprima mai viu idei filozofice, aproape până la confundare, stilul liric cu stilul dramatic. Ca ton general, nu este o deosebire prea sensibilă între vorbirea din dialoguri și cea din părțile cântate ale dramelor. Totul ne amintește încă – bineînțeles pe un plan diferențiat – de tradițiile ditirambice. Forța descriptivă merge mână în mână cu invocarea patetică a sentimentelor. Imaginile care i se adună în

mente în mod surd izbucnesc apoi violent, luminând situațiile ca niște fulgere. Comparațiile sunt rare; în schimb, găsim abundență de metafore, de imagini sintetice ca și de detalii caracteristice, valorând ca putere de reprezentare cât niște întreguri. Mișcarea frazelor subliniază concentrarea acțiunii, puterea și noblețea sentimentului, înălțimea imaginilor, cadența și solemnitatea cuvintelor.

Se poate vorbi deopotrivă, la Eschil, de o artă ca și de o știință a cuvintelor. Are, în folosirea cuvintelor, îndrăzneți mari. Pe de o parte, practică sonoritatea, strălucirea, solemnitatea și ingeniozitatea cuvântului; pe de altă parte, își dă seama că nimic nu poate fi mai presus de muzica și poezia lui. Iubește cuvintele mari numai în măsura în care prin pasiunea și entuziasmul pe care le pune în ele acestea îi dau putința să cuprindă și să exprime sensul tragic al vieții. La fel și cu înlănțuirile de cuvinte în propozițiuni și fraze. Poetul, stăpânit de reminiscențe, ditirambice, folosește enumerări largi, împerecheri neașteptate, opoziții îndrăznețe; niciodată, însă, nu se abate de la regula conciziei, a concentrării și mai cu seamă a măreției tragice prin simplitate.

Articulată pe valori filozofice și tragice, limba lui Eschil e prin excelență o limbă dură, severă, fără suplețe, fără jocuri de umbre și de lumini. Tocmai acestea ne autoriză să vedem în ea prototipul universal al limbii tragice.

4. Gândirea filozofică

Pe lângă frumusețea lirică și intensitatea ei dramatică, creația eschiliană ne impune deopotrivă și prin fondul său filozofic. Acesta stă în strânsă corelație cu substratul ei religios. Eschil nu gândește separat despre voința zeilor și despre pasiunile umane, ci așază între ele legături fatale și divine.

Eschil e un filozof, dar nu în sensul în care îi numim *filozofi* pe Pitagora, pe Xenofan, pe Parmenide sau pe Heraclit, ci într-un sens aparte, dominat de poezie și de reminiscențe mitologice. Cei amintiți mai sus aveau în filozofia lor o dominantă științifică: matematici, fizică, logică, teoria cunoașterii; la Eschil, linia de gândire e stăpânită de ficțiuni poetice și de spiritul religios al legendelor mitologice.

Să nu cădem însă în greșeala de a socoti că Eschil s-a oprit exclusiv la acestea. Ficțiunea din legendele populare i-a dat un prim avânt poetic, în marea sa vocație de cântăreț tragic; cât despre materialul din aceste legende, el n-a rămas în forma lui primitivă, ci a fost sublimat pe planuri superioare, scoțând în lumină idei asupra destinului uman și asupra felului cum este guvernată lumea.

Geniul filozofic al lui Eschil nu construiește sisteme, după cum nu încearcă să impună un mod propriu de gândire. Ideile lui filozofice, puține la număr, rezumă de fapt teologia mitologică. Izbutește însă să le exprime cu forță, să le dea autoritate, să le implice cu înălțimi sublime în luptele și pasiunile umane. Cu alte cuvinte, nu fondul lor doctrinar le impune, ci intensitatea dramatică pe care le-o imprimă poetul. Eschil ne înfățișează, nu atâta credința într-un destin de nepătruns, cât

conflictul ce se naște între acest destin și omul care s-a ridicat la treapta conștiinței, raportat în termeni de filozofie sistematică, acest conflict ne poate duce cu mintea la opoziția de esențe dintre relativ și absolut. Aceasta e, de fapt, *atitudinea tragică!* Ea se naște din curajul omului de a înfrunța puterile nevăzute și fatidice ale voinței divine; constă din lupta pe care trebuie s-o dea conștiința trezită la lumina adevărului, pentru a-și obține libertatea morală. Substanța sufletească a tragismului e făcută din suferință, ceea ce îi și împrumută nota sa dramatică.

Gândirea lui Eschil se sprijină pe fonduri luate din credințele populare. În centrul acestora, se află noțiunea de *fatalitate*: există hotărâri divine, cărora nici o voință umană nu li se poate opune. Viața omenească este efemeră. Soarta, și ea, chiar când avem impresia c-am clădit-o cu soliditate, poate căpăta transformări nebănuite. Nu este exclus să se dărâme într-o singură clipă ceea ce am construit îndelung, cu trudă. Omul trebuie să știe că totul poate fi precar: averea, gloria, puterea, fericirea. Nimic mai neînțelept decât să alunece în trufia succesului, din moment ce orice reușită se poate schimba repede în nenorocire. De la Homer încoace, aproape că nu fusese poet grec care să nu se fi lăsat stăpânit de asemenea gânduri; practicându-le, Eschil nu făcea altceva decât să se ralieze și el la o lungă tradiție națională a lumii grecești.

Eschil era un inițiat al misterelor de la Eleusis, ceea ce a contribuit ca întreaga lui atitudine de viață să aibă profunde determinări și rezonanțe religioase. Pentru poetul nostru, zeii nu formează o lume aparte; dimpotrivă, ei se amestecă direct în viața oamenilor, îi pun pe aceștia la încercare, îi fac executorii oracolelor lor divine. Puși în fața zeilor, oamenii se află în situația de-a încerca un sentiment de neant. Nu le pot abate hotărârile, nu pot evita suferința la care voința acestora ține să-i supună; pot însă să lupte, fie cu un instinct surd al forței lor morale, fie cu îndemnul mai luminat al conștiinței lor în dezvoltare. Visele oamenilor sunt avertismente care le vin din sfere înalte. Morții n-au părăsit umanitatea din care au făcut parte; din mormintele lor, ei continuă să vorbească. Imprecațiile, în măsura în care sunt mesaje ale destinului, au în ele o putere tainică de care trebuie să ne temem.

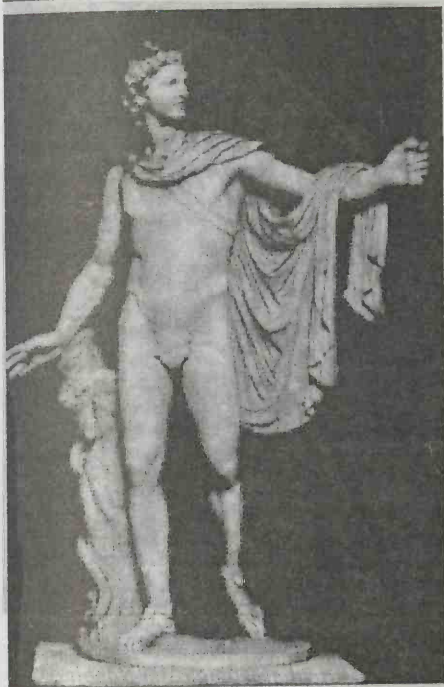
Adesea, zeitățile sunt geloase și vindicative. Valoarea și măreția umană trezesc invidia zeilor și pornirea lor de răzbunare. Găsim această idee la toți înțelepții greci din secolul al VI-lea î.Ch.; nici unul, însă, n-a subliniat-o atât de dramatic ca Eschil. Eschil n-are aplecări speculative; subtilitatea și problematica dezbaterilor metafizice îi sunt străine, mai bine zis indiferente; filozofia lui n-are nimic analitic în ea. Pentru el, *fatalitatea* nu este un concept, o categorie, un raport de forțe sau de situații, ci o credință, pe care o trăiește viu, ca pe o iluminare, cu o înclinație aproape extatică. Moira – această personificare a Destinului, putere capabilă să comande nu numai oamenilor ci și zeilor – impune tuturor o soartă de neînlăturat. Influența divină în viața oamenilor este atât de mare, încât ea nu poate fi determinată. Voința zeilor se face cunoscută în moduri diferite. Uneori ea se manifestă direct, prin porunci implacabile; alteori, se afirmă prin avertismente mistice, prin oracole, prin vise, toate acestea făcând ca substanța lor să se țeasă dintr-o semiobscuritate misterioasă

și fatidică. Viața e condusă de legi și rațiuni divine, pe care oamenii nu le pot pătrunde în intenția lor, dar pe care le recunosc atunci când faptele s-au produs, cu nota lor de izbucnire inevitabilă. Această contopire misterioasă de filozofie și de teologie din psihologia poetului transpare și în dramele sale: actorul și spectatorul trăiesc faptele, simt porunca lor surdă, se află sub încheștarea lor patetică, dar nu-și pot da seama cu claritate de ce se produc, ce mijloace au pus în mișcare, ce forțe dinăuntru sau dinafară le-au inspirat. Dramele lui Eschil sunt puternice, zguduitoare, creează un climat de mare tensiune morală și filozofică, dar fondul lor rămâne cuprins într-o patetică învăluire de obscurități și mistere.

Personajele lui Eschil nu sunt totuși instrumente oarbe ale fatalității, ci *oameni*, cărora lupta și aspirația lor spre libertate le comunică ceea ce putem numi sensul tragic al existenței. Toți aceștia tind să-și cucerească propria lor conștiință. Acțiunea lor are întotdeauna ceva eroic în ea. Deciziile divine nu se împlinesc în ei în mod pasiv, ci printr-o frământare surdă, de mari profunzimi intime, frământare ce poate fi privită ca un drum înspre libertatea conștiinței sau chiar ca o împlinire a acesteia. În această frământare este și *ethos* și *logos*, adică și o simțire din adâncuri subconștiente a valorilor morale, ca și o îndrăzneală lucidă, a conștiinței ce se vrea eliberată. Îndoiala lui Oreste, hotărârea lui Eteocle, răzvrătirea Danaidelor – ca să nu luăm decât pe acestea – sunt acte în care găsim, într-o nobilă și totodată misterioasă înlănțuire, atât o acceptare fatală a hotărârilor divine cât și o prezență limpede a judecății. Dramatismul lui Eschil deține proprietatea de a transpune valorile etice în forme sensibile; o dată cu luminarea fondului filozofic al pieselor, acest fapt e de natură să le sporească și măreția artistică.

Dovadă că eroii lui Eschil nu se află cu totul sub stăpânirea fatalității, e că-i vedem adesea preocupați de problema răspunderii morale. Oreste n-a lovit, înainte de a fi cunoscut sufletește o stare de *îndoială*; Eteocle merge spre moarte pentru a împlini astfel poruncile destinului, dar nu e mai puțin adevărat că le acceptă liber, nu numai cu o stare de fatalitate dar și cu una de conștiință; tot așa, actul lui Prometeu este un act de previziune, ceea ce înseamnă că în constituirea lui au participat elemente de dezbatere rațională. În viziunea primară a poetului, acești eroi se confundau cu personaje mitice; prin fenomenul dramatic, însă, ei au fost aduși pe un plan tragic, transmitându-li-se astfel, o dată cu trăirea suferinței, o conștiință activă, un euget creator.

Legată cu ideea de fatalitate și cu aceea de gelozie a zeilor față de oameni, găsim în teatrul lui Eschil și ideea de ereditate a crimei. Această crimă este capabilă să se perpetueze de-a lungul unui lanț întreg de generații. Copiii plătesc pentru crimele părinților. În lumea poeziei și a filozofiei populare grecești, ideea era veche; Eschil a izbutit însă să-i scoată în evidență forța dramatică, și încă cu o rară putere de pătrundere. Uneori, ne-o prezintă ca pe o ardere fatidică, proiectând tristețile ei lumini asupra unor situații îngrozitoare; alteori, o pune să însoțească în mod surd crizele patetice din sufletul personajelor alese drept victime, comunicându-le și o tulburătoare presimțire a morții.



Apollon de Belvedere.
(Muzeul Vatican, Roma).



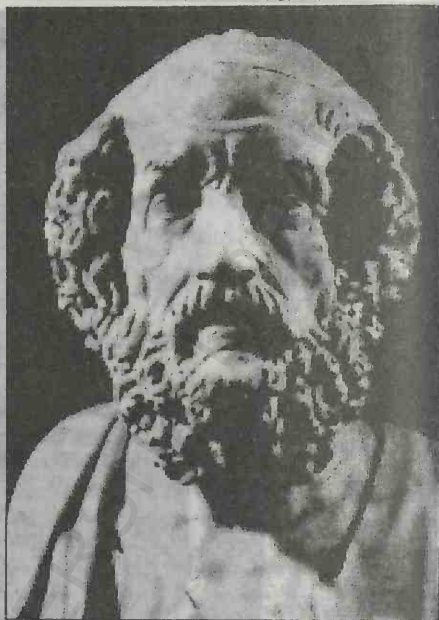
Melpomene, muza tragediei.
(Muzeul Vatican, Roma).



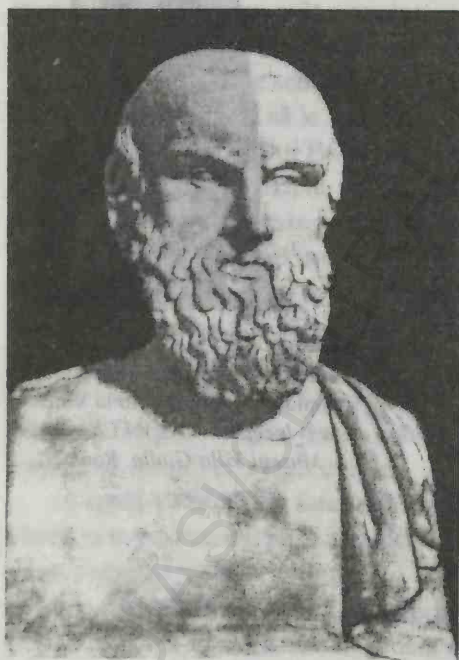
Apollon din Vèies, artă etruscă.
Statuetă din teracotă ce împodobește
templul din Portonaccio la Vèies.
Începutul sec. V î.Ch,
Muzeul Villa Giulia, Roma.



Homer.

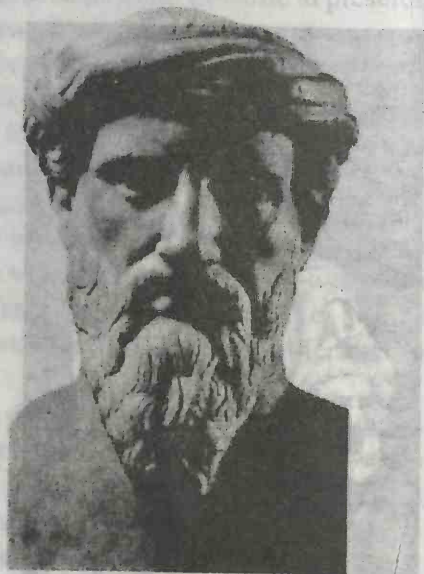


Bustul lui Homer în marmură.
Muzeul arheologic din Napoli.



Eschil.

Bust ridicat în teatrul din Atena,
către anul 330 î.Ch., la propunerea lui Licurg.
(Muzeul Capitolin, Roma).



Pitagora.

(Muzeul Capitolin, Roma.)



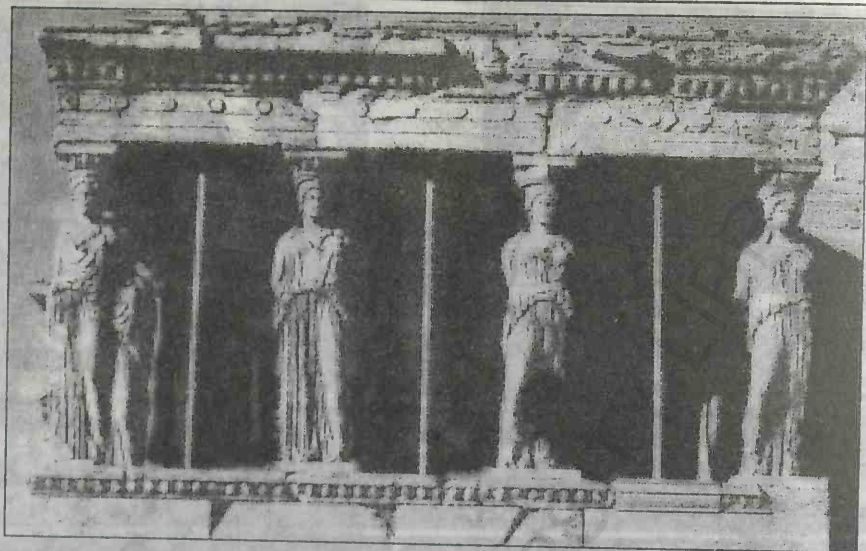
Eleusis.



Purificarea lui Oreste la Delhi,
după moartea mamei sale.

(Pictură pe vas.

Muzeul Luvru, Paris, 390 î.Ch.).



Acropolea din Atena. Cariatidele. Linia și demnitatea lor statuară au înțelesuri asemănătoare cu dramele sofociene.



Sofocle.
(Muzeul Lateran, Roma).



Bustul lui Pericle.
(British Museum, Londra).

Dar fatalitatea nu vine numai de la sine: ea este dezlănțuită și de oameni, adică de voința sau de pornirile acestora. În toate dramele lui Eschil, mai bine zis în multe din actele personajelor sale, simțim semnele și implicațiile stării de *hybris*. Aceasta înseamnă trufie, orgoliu nemăsurat, depășiri de limite cu încălcarea justiției și a legilor, faptă nedreaptă săvârșită sub acțiunea unei aroganțe morale sau a unei prea mari încrederi în sine. Împinși de *hybris*, oamenii aleargă singuri în calea propriilor lor nenorociri; prezența lui aduce cu sine vertigiul, pierderea echilibrului sufletească și până la sfârșit catastrofa fizică unită cu cea morală. În substratul său, gândirea tragică a lui Eschil e stăpânită de un sentiment sever al existenței. Câteodată el izbucnește în maxime ca acestea: „O, nimicnicie a lucrurilor omenești, ajunge o simplă umbră, ca bucuria să fie sfărâmată!“, „Zeus a dat această lege: știința se plătește cu prețul durerii“, sau: „cine, în afară de zei, este de-a pururi fără suferințe?“ Dar nu întotdeauna zeitățile sunt crude și răzbunătoare. Eschil ni le înfățișează și în situații în care acestea dovedesc accente de compasiune și de înțelegere față de suferința sau de aspirația omenească. *Prometeu înlăntuit*, de pildă, pe lângă încheștarea dintre Zeus și generosul Titan, prietenul umanității, lasă să se întrevadă în depărtare și posibilitatea unei împăcări. Faptul, însă, e mai vizibil ca oriunde în *Orestia*. După toată acea cascadă de blesteme și nefericiri – crime, adultere, paricide, tulburări tragice ale minții – la stăruințele lui Apollon vedem că Furiile se transformă în Eumenide, că Atena ia apărarea victimei, că aceasta își reia prin ispășire cursul vieții. Astfel, prin toată devenirea lor, faptele sunt aduse într-o situație mai senină, lăsând să se întrevadă înaintea lor un viitor de creație și de împăcare.

5. Însemnătatea lui Eschil

Figura lui Eschil, ca o forță și însemnătate poetică, poate sta alături de aceea a lui Homer. Așa cum unul a creat epopeea, celălalt a creat tragedia. Concepția eschiliană asupra operei dramatice a fixat canoanele genului. Orice se va scrie de-acum înainte în teatru va trebui, într-un fel sau altul, să țină seama de bazele puse de către Eschil. În curând, Sofocle și Euripide vor aduce tragediei modificări mari; în esență, însă, creația acestora se va inspira și va stăruie pe liniile de forță fixate de cătrearele lor înaintaș.

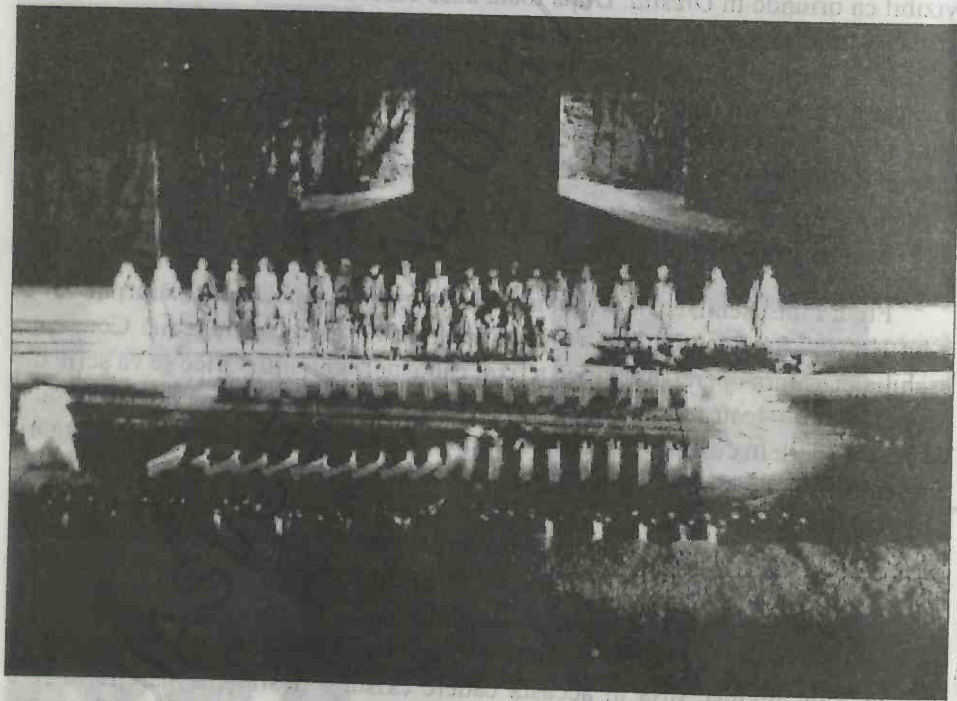
La influența literară exercitată de către Eschil trebuie să adăugăm și pe cea morală. Aceasta este tot atât de vie și de semnificativă ca și cealaltă.

În atmosfera tragediilor lui Eschil, respirăm un aer tare. Poetul iubește situațiile mari, am putea spune excesiv de mari. În lupta lor necruțătoare cu destinul, eroii lui cad, sunt învinși. Însă în această cădere există o nesfârșită măreție, o rară noblețe; eroii amintiți nu cad înainte de a fi luptat și, mai cu seamă, fără ca în drama creată de căderea lor să nu se ivească la orizontul îndepărtat zorile unei regenerări salutare. Exaltarea pe care pot să ne-o producă în cugete situațiile tari din tragediile lui Eschil, departe de a ne rătăci, dimpotrivă, ne situează moralmente

într-un climat de energie, având în manifestările ei o notă de mare demnitate. Poetul consacră virtutea curajului. Concetățenilor săi, pe care îi crede la fel de pioși și simpli ca el, le cere să-și înfrâneze orgoliul nemăsurat, să pună capăt luptelor fratricide, să-și clădească viața pe adevărul simțirii leale. În ce privește viața publică, aceasta trebuie să însemne, dreptate, ordine, credință, patrie.

Teroarea tragică, pe care o resimțim atunci când luăm contact cu situațiile eschiliene, nu rămâne doar o zguduire a ființei noastre sufletești, ci se continuă cu o notă de eroism superior în vecinătatea căreia viața cu faptele ei dobândește preț și înălțime. Înțelegem, astfel, că sufletul omenesc poate dispune de energii nebănuite. Și sub apăsarea blestemelor, ca și sub încercuirea forțelor mai mari decât el, acest suflet poate încă să lupte, să nădăjduiască, să-și apere nevoia de eliberare. Faptul că știe să sufere, că poate primi durerea fără ca aceasta să-i îngenuche în întregime aspirația, trebuie să ne însenineze. El ne dovedește că făptura omenească e capabilă de eforturi care pot s-o facă mare.

În spiritul acestor învățăminte, dramele lui Eschil luminează mileniile, ca niște nepieritoare lecții de filozofie morală.



Scenă din *Danaidele*, spectacol realizat de Teatrul Național Craiova,
regia: Silviu Purcărete.

Capitolul IV

SOFOCLE

1. Viața

Sofocle, al doilea în seria marilor poeți tragici ai Atenei, a trăit între anii 496-406 î.Ch., ocupând astfel cu viața și personalitatea lui tot acest secol memorabil. În ființa sa găsim o personificare a geniului atenian, în ceea ce acesta avea mai fecund, mai armonios, mai plin de euritmii ale gândirii și ale sensibilității. Dintre toți scriitorii greci care au trăit în această epocă, el, Sofocle, este poate acela în care s-au reflectat cele mai multe trăsături și ecouri ale hegemoniei ateniene. A avut fericirea de a trăi în epoca de plenitudine a Atenei, cunoscând de aproape roadele glorioase ale conducerilor lui Pericle și Cimon. N-a fost cruțat, însă, nici de dureri. Expediția nefericită din Sicilia l-a obligat să ia parte la un început de declin al Atenei. Se apropia pe atunci de vârsta de șaizeci de ani și se afla în plină putere de creație poetică. Nu este exclus ca presimțirea acestui declin să-l fi impresionat profund, întărindu-i acel sentiment, de care sunt pătrunse atâtea din operele sale, că fericirea umană e precară și înșelătoare. Totuși, de marea durere a fost cruțat; Sofocle a murit înainte de prăbușirea finală a cetății pe care a iubit-o și a prețuit-o ca puțini alții.

Sofocle s-a născut la Colonos, o localitate modestă din apropierea Atenei. Se trăgea dintr-o familie înstărită. Tatăl, Sofilos, era armurier și avea în serviciul său sclavi. N-a preocupat nimic pentru ca fiul său să primească o instrucțiune bogată, multilaterală: muzică, gimnastică, literatură, filozofie. Prinsă pe un fond sufletesc bun, stăpânit în mod natural de simțirea valorilor naționale, această pregătire serioasă nu va întârzia să dea roade.

Maturizându-se, Sofocle se va lega cu atât mai mult de viața cetății sale, ajungând să-și conformeze un suflet pe măsura acesteia. Îl vom vedea pătruns de manifestările literare ale timpului, participând cu însuflețire la serbările publice, frecventând palestre, luând parte la concursuri gimnastice și, deopotrivă, familiarizându-se cu poezii ce exprimaseră mai sugestiv tradiția națională. Mărturii

contemporane ni-l înfățișează, după lupta de la Salamina, gol, uns cu undelemn, în plină splendoare a adolescenței sale, conducând corul efebilor și intonând *pean-ul* victoriei. Felul cum împletea în ființa lui vigoarea fizică cu inteligența îi atrăgea simpatia și încrederea concetățenilor săi, alcătuindu-i încă de timpuriu, un început de popularitate ce se va întări, atunci când tânărul Sofocle se va urca pe scenă, fie pentru a juca travestit în față un rol feminin din *Nausica*, fie pentru a interpreta pe acdul Thamyris, celebrul chitarist despre ale cărui cântece se spunea că rivalizau cu acelea ale muzelor.

Ca fel de a fi, și ca atitudine generală de viață, se aseamăna mult cu Solon. Întocmai ca acesta, personifica spiritul atic prin echilibru și seninătate profundă, nu ignorând sentimentul intim de îndoială, dar în orice caz fără a-i da proporții de neliniște sau de sfâșiere interioară. Iubea tradițiile cetății, le simțea sufletește necesitatea; trecutul îi părea mai plin, mai armonios, mai bogat în conținuturi morale, decât viitorul. Fondul său de simțire era un fond religios. Mai mult decât a se întreba asupra naturii lucrurilor, simțea nevoia să se bucure de priveliștile armoniei universale, să trăiască o încântare făcută din tot atâtea vecinătăți poetice ca și raționale. Prin dragostea sa de trecut, s-a legat de legendele naționale grecești; însă, cu filozofia sa umană și cu gustul său artistic, a știut să găsească în acestea partea lor nobilă semnificativă, în stare să se adreseze atât unei ordini raționale a gândirii cât și aspirațiilor poetice ale sufletului.

A început să se prezinte la concursurile dramatice la vârsta relativ tânără de douăzeci și opt de ani. Învățase meșteșugul tragediei de la Eschil, despre care se crede că era cu treizeci de ani mai vârstnic. În activitatea pe care o va iniția timp de șase decenii, Sofocle va pune un mare și profund devotament. Într-o epocă în care actualitatea și splendoarea Atenei puteau să deschidă drum oricărui ambiții să se asigure oricâte triumfuri, Sofocle a ales să-și slujească patria prin arta sa. Cu toate că avea adversar pe Eschil, a luat premiul încă la primul concurs la care s-a prezentat. Se spune că judecătorii, neputând să se pronunțe între Eschil și tânărul său rival, au lăsat ca decizia să fie luată de către Cimon și generalii săi care reintrau în Atena, aducând cu ei rămășițele lui Teseu. De atunci Sofocle a mai triumfat încă de douăzeci de ori la concursurile dramatice, situându-se totdeauna în primul sau cel mult în al doilea loc.

Preocupările literare, ca și repetatele lui victorii, n-au încetinit niciodată, în cugetul poetului, vibrarea sa pentru faptele și îngrijorările patriei. A luat neîncetat partea la viața publică, fiind chemat adesea în demnități de răspundere ale cetății. În două rânduri a fost strateg; după dezastrul din Sicilia, în anul 413 î.Ch., a fost desemnat în colegiul celor șase magistrați însărcinați să ia măsurile cerute de salvarea publică; a făcut parte dintr-un comitet restrâns încredințat cu modificarea constituției, demnitate din care de altminteri s-a retras, ca protest împotriva acelor care propuneau să se guverneze fără o adunare cetățenească. Trebuie subliniat că în toate aceste demnități publice, Sofocle n-a venit ca un doritor de situații, ci din devotament patriotic, ca bărbat de încredere la care țara apela în momente grele de cumpănă.

Ca om, în intimitatea sa sufletească, viața lui Sofocle este tot atât de plină ca și viața sa publică. A avut satisfacții, dar nu i-au lipsit nici amărăciunile. Adeseori, inima lui de tată a fost tulburată de certuri urâte între fiii săi. El, personal, a suferit mult din cauza iubirii. Când în anii săi de bătrânețe s-a simțit eliberat de chemările și tiraniile ei, a salutat faptul că pe o izbăvire. Ecoul acestor frământări tăcute va răzbate adesea în concepția asupra dramei și în psihologia pe care o va atribui personajelor sale. Prin avertismentul pe care i l-a dat ciocnirea cu unele dintre lucrurile dure ale vieții, a ajuns la o cunoaștere suplă a realității, cunoaștere în care spiritul senin al fondului său natural se îmbina armonios, într-o rară unitate spirituală, cu o ușoară undă de amărăciune.

Și în viața ca și în opera sa, Sofocle a rămas credincios tradiției, fără a cădea însă în superstiția acesteia. Spirit înzestrat cu înțelepciune și măsură, Sofocle știe să păstreze acel echilibru delicat prin care sufletul și trupul reușesc să trăiască în bună înțelegere. Spectacolul magnific al universului, pe care îl considera ca fiind comandat de forțe superioare, îi stăpânea sufletul și îi încânta gândirea. Aceasta i-a dat putința să-și păstreze integritatea mintală până în ultima clipă a vieții. O anecdotă pretinde că, tradus în fața judecății de către fiul său, care îi cerea punerea sub interdicție, Sofocle s-a apărut singur, recitând judecătorilor pasaje din opera sa compusă recent, *Edip la Colonos*. Ce dovadă mai bună ca aceasta că se afla încă în plinătatea puterilor sale intelectuale?

Sofocle s-a stins în vârstă de nouăzeci de ani, lăsând în lumea greacă impresia unui om fericit. După moarte, numele și mormântul său au devenit obiecte de cult. Pe sanctuarul ridicat în onoarea sa, atenienii aduceau jertfe anuale, întocmai ca pe sanctuarul unui erou. Se spune că pe mormânt i s-ar fi sculptat o sirenă, drept simbol al puterii de încântare cuprinsă în poezia sa.

2. Opera

După unele mărturii vechi – între care cea mai caracteristică este aceea a criticului alexandrin Aristofan din Bizanț – Sofocle ar fi compus o sută douăzeci și trei de piese, unele tragedii, altele drame satirice. Se poate ca această cifră să fie exactă, deși o confirmare definitivă în acest sens ne lipsește. Și în opera lui Sofocle, timpul a făcut ravagii mari. Ni s-au mai putut păstra din ea doar șapte tragedii întregi, precum și câteva fragmente din celelalte piese. Cum însă toate aceste tragedii salvate sunt capodopere, putem avea impresia că ele alcătuiesc un material suficient, pentru a desluși concepția de teatru a poetului și pentru a identifica elementele ei reprezentative. Întrucât tradiția tetralogiilor începea să slăbească, nemaiaivând ca în timpul lui Eschil putere de lege, e greu să se stabilească dacă tragediile păstrate se încadrau în tetralogii sau erau construcții independente. Mai multe păreri de specialitate înclină să creadă că tragediile în chestiune au fost scrise de către Sofocle în a doua parte a vieții sale și că au fost concepute ca opere individuale.

Sofocle, întocmai ca și Eschil, maestrul și înaintașul său, și-a luat subiectele atât din legendele naționale cât și din ciclurile epice care circulau în lumea greacă: ciclul teban (*Edip rege*, *Edip la Colonios*, *Antigona*), ciclul troian (*Ajax*, *Filoctet*, *Electra*). Ce știm cu certitudine e că Sofocle a tratat acest material de tradiție într-o notă de mai multă libertate decât până la el.

Ce cuprind cele șapte tragedii care ni s-au păstrat, ce teme au dezbătut, ce aspecte de viață s-au străduit să prindă în desfășurările lor?

a. Antigona. Ca să ajungem la acțiunea propriu-zisă a acestei opere, e nevoie ca mai întâi să ne reamintim de câteva episoade care au pregătit-o. După tragedia întâmplată lui Edip, fiicele acestuia, Antigona și Ismena, sunt adăpostite de unchiul lor Creon, fratele mamei lor, Jocasta. Între timp, fiii lui Edip, Eteocle și Polinice, se înțeleseseră să domnească asupra Tebei pe rând, câte un an fiecare. A intervenit, apoi, cunoscuta lor ceartă. Polinice, având ajutor de la regele Adrest al Argosului, pe a cărui fiică o luase în căsătorie, vine cu război împotriva propriei sale cetăți. În lupta lor fratricidă, Eteocle și Polinice cad străpuși unul de altul. Creon, ca rudă mai apropiată a familiei domnitoare, urmează la tronul Tebei. În această calitate, el ordonă ca trupul lui Eteocle să i se facă funeralii ca pentru un erou al cetății, și ca trupul lui Polinice, drept pedeapsă postumă pentru fapta sa, să fie lăsat neîngropat, hrană fiarelor și păsărilor de pradă.

Din acest punct, începe acțiunea propriu-zisă a piesei.

Antigona, dând ascultare datoriei ei de soră, nu poate accepta ca trupul lui Polinice să rămân neîngropat. Credința populară socotea acest fapt ca un blestem grav. E hotărâtă, deci, să înfrunte porunca regelui. Prinsă asupra faptului pe când presăra țărână pe trupul neînsuflețit al fratelui său, Antigona este adusă în fața regelui, care spumegă de mânie. Tânăra fată își apără fapta cu energie, cu înălțime și cu căldură:

„CREON: Tu singură, dintre tebani, vezi astfel lucrurile.

ANTIGONA: Toți le văd ca mine; dar, pentru a-ți fie pe plac, ei nu spun nimic.

CROEN: Nu roșești când încerci să gândești altfel decât toți ceilalți?

ANTIGONA: Nu poate fi o rușine a cinsti pe acela cu care sunt de un sânge.

CREON: Nu era de-un sânge cu tine și acela care a murit ținându-i piept?

ANTIGONA: Ne-au născut același tată și aceeași mamă.

CREON: Cum, prin urmare, poți să cinstești pe unul înjosind pe celălalt?

ANTIGONA: Niciodată cel căzut nu se va plânge de aceasta!

CREON: Ba da, întrucât l-ai cinstit tot așa cum ai cinstit și pe un ticălos.

ANTIGONA: Când a murit, mi-era frate, nu era rob.

CREON: Uită că vroia să-și prade țara, pe când celălalt o apăra?

ANTIGONA: Da, poți să spui aceasta, dar legile lui Hades sunt aceleași pentru toți.

CREON: Nu este drept ca omul bun să fie pus pe aceeași treaptă cu cel rău.

ANTIGONA: Cine-ți spune că aceste legi sunt sfinte, că ele pot fi bune și pentru cei morți?

CREON: Vrajmașul, chiar și mort, mi-e tot vrajmaș.

ANTIGONA: M-am născut să aduc în lume iubire, nu ură“.

Regele, continuând să fie furios, pronunță împotriva ei sentința fatală. Nimic nu-l înduplecă: nici rugămințile Antigonei și nici durerea fiului său Hemon, logodnicul acesteia. Antigona se va sinucide. Tiresias, prorocul, cere regelui să revină asupra hotărârilor sale, amintindu-i că resturile din cadavrul lui Polinice, răspândite de câini și păsări, pângăresc altarele sfinte. Regele refuză și insultă pe prorocul care prin spusele sale i-a sporit neliniștea. Acesta, retrăgându-se, anunță o mare nenorocire. Cuprins de înfricoșare, Creon se înduplecă, ordonă ca trupul lui Polinice să fie îngropat, se precipită la peștera unde închisese pe Antigona cu gândul s-o elibereze. Aici, însă, găsește pe Hemon luându-și viața pe trupul neînsuflețit al iubitei sale. Euridice, soția lui Creon, neputând suporta durerea de a-și fi pierdut fiul, își pune capăt zilelor, blestemându-și soțul. Creon, copleșit de această cascadă de nefericiri, îngenunche lângă cele două trupuri scumpe. Rămas singur, va trebui să-și ispășească trufia și cruzimea, înțelegând la ce consecințe fatale poate împinge înfruntarea legilor naturii și ale zeilor.



Antigona în fața lui Creon. (Pictură pe o amforă British Museum, Londra).

Personajul Antigonei cristalizează în el principalele aplecări ale poetului. E nevoie, deci, să ne oprim asupra lui mai mult decât asupra celorlalte, încercând a-l înțelege în trăsăturile lui constitutive.

Preferința pe care grecii au acordat-o întotdeauna acestei piese se datorește, în primul rând, personajului feminin de la care își trage și numele. Înfațișarea Antigonei are în ea o demnitate statuară; personajul parcă s-a coborât, încarnându-se, de pe friza Pantenonului. Frumusețea fecioarei e simplă, calmă, de o blândă și în același timp pătrunzătoare măreție. În nota măsurată a gesturilor ei

există putere și amplitudine. Nu are o figură muncită, brăzdată de o mimică dureroasă; în dosul acestei liniști, însă, stăruiește o voință imperturbabilă. Îmbrăcămintea, făcută din draperii lungi și simetrice, întregeste armonia și noblețea întregii atitudini.

În actul său, Antigona nu mai recurge la ajutorul zeilor. Faptul e nou și, totodată, încărcat de semnificații. Găsește în inima ei suficiente temeiuri cu care să-și înfrunte destinul și eventual să accepte chiar martirajul! Sub acoperirea acestora, rupe barierele sacrosancte ale familiei, sfidează o seamă de legi ale societății și nu se teme de sancțiuni. În fața ei se află Creon, gelos de autoritatea regală și temându-se să nu-și piardă puterea; cu sprijinul cetății, el sprijină rigiditatea și egoismul acestei autorități. Sufletul liber și generos al Antigonei nu se impresionează de rigorile autorității. Singură, fără nici un alt sprijin decât îndemnurile intime ale cugetului, înfruntă pe rege și o dată cu acesta un întreg lanț de prejudecăți statale. Vede în decizia regelui o nelegiuire, și aceasta îi e de ajuns pentru a protesta fără frică împotriva ei. O dată ce-a luat hotărârea, nimic n-o mai împiedică de a o aduce la îndeplinire: nici amenințările crude ale lui Creon și nici intervențiile calde, iubitoare ale surorii ei, Ismena.

Filozofia pe care o putem deduce din actele Antigonei are în ea accente ce anunță pe acelea ale filozofiei platoniciene. Ne aflăm, oarecum, pe un plan de „idei pure“. Antigona se sacrifică pentru legi care nu sunt scrise pe hârtie, ci țin de permanența conștiinței umane. Aproape că nici n-o vedem luptând; merge la moarte, drept, ca din datorie. Aceasta îi dă o dimensiune aproape supraomenească. Atunci când declară: „m-am născut ca să aduc în lume iubire, nu ură“ – are în vedere datoria ei față de fratele său mort, mai mult decât sentimentul său de dragoste față de Hemon. Întreaga ei viață s-a ținut din devotament pentru ai săi. Ani, în șir, a mângâiat bătrânețea nefericită a tatălui său orb. A încercat, între zidurile Tebei, să-și împace frații. Rareori s-a putut gândi și la ea, la problemele ei intime, ca fată tânără, ca îndrăgostită. Datoria față de alții, ca și cea față de legea morală, i-a poruncit să uite de sine. Găsim în misiunea ei o frumusețe severă, de proporții eroice. Aceasta se păstrează până la sfârșit; spre grota unde va fi ca și înmormântată de vie, Antigona va păși demnă, hotărâtă, fără ezitățile, slăbiciunile ori regretele noastre obișnuite. Ideea – s-ar spune – e mai puternică în ea decât sentimentul.

Totuși, inima Antigonei nu e străină de iubire. Adevărul e că încercările la care au supus-o viața și datoriile pe care și le-a impus ea singură i-au cerut ca înainte de căldura sentimentelor să desfășoare energie. Limbajul datoriei este întotdeauna un limbaj aspru; cu cât la baza acesteia se află mai multă iubire, cu atât ea trebuie îmbrăcată în mai multă abnegație.

Păreri autorizate văd în *Antigona* una din cele mai frumoase opere ale teatrului grec, dacă nu chiar cea mai frumoasă. Statura nobilă a Antigonei impune, alcătuind o replică vie a statuiilor lui Fidias și ale elevilor săi. Pare o statuie vie a datoriei. Prin gândirea sa morală, ca și prin apriga ei stăruință în virtute, domină, parcă, nu numai umanitatea dimprejur, ci toată umanitatea. Dintr-un subiect simplu, poetul

a știut să scoată peripeții dramatice, fiecare din acestea unind un conținut psihologic cu unul filozofic. Succesiunea scenelor trezește în sufletul spectatorului o gamă de sentimente bogată și nobilă, în care admirația alternează cu teama, mila și simpatia cu indignarea. Corul, în cântece de o rară frumusețe poetică, dă fundalul moral al acțiunii, interpretând în legătură cu aceasta fie voința divinității, fie adevărurile legilor omenești.

b. Electra. Tema acestei drame, luată dintr-o legendă mult răspândită în lumea greacă, seamănă cu cea întâlnită în *Orestia* lui Eschil. Oreste, pentru a răzbuna moartea tatălui său, Agamemnon, ucide pe Clitemnestra, mama sa, precum și pe Egist, amantul acesteia. Este vorba deci de răzbunare împotriva crimei și adulterului, prin paricid. Dar asemănarea amintită e numai întâmplătoare, nu și identitate. Pe când în drama lui Eschil inițiativa acțiunii și rolul principal aparțineau lui Oreste, în drama lui Sofocle acestea trec pe seama Electrei. Aici, Oreste este doar brațul care lovește; creierul și sufletul faptului sunt întrupate în Electra. Oreste procedează fără ezitări; nu-și mai consultă cu neliniște conștiința. Aceasta face ca apariția Furiilor să nu mai fie necesară. Are de împlinit cu fermitate două misiuni: să răzbune pe tatăl său și să arate oamenilor felul cum zeii înțeleg să pedepsească impietatea. Oreste nu suferă, nu pare chinuit; rolul său este atât de bine definit, încât orice îndoială ar fi de prisos.

Atenția principală a poetului poartă asupra Electrei. Aceasta apare ca o altă Antigona, după cum sora sa, Chrysotemis, ni se înfățișează ca o altă Ismena. Punerea în lumină a caracterelor, prin zugrăvirea de firi contrastante, este un procedeu scump lui Sofocle. Antigona nu se sperie de moarte, ba chiar o dorește, în vreme ce Electra vrea să trăiască; prima are o tristețe profundă care o face stăpână pe gesturile ei largi și calme, în vreme ce cealaltă ni se dezvăluie ca o natură violentă și pasională. Ismena – ne amintim – refuza să secondeze pe Antigona în acțiunea ei; Chrysotemis, însă, judecă în aceeași notă cu Electra, și la îndemnurile vii ale acesteia este gata s-o ajute. Această distribuire de roluri și de situații seamănă în paralelismul ei cu simetria atitudinilor statuare de pe frontonurile templelor, fapt caracteristic artei grecești din secolul al V-lea.

În drama lui Eschil, Oreste era împins la crima expiatorie în mod fatal, de către o voință exterioară, căreia nu i se putea opune; în drama lui Sofocle, Electra este condusă de către sentimente umane, în care principalul cuvânt îl deține oroarea sa pentru o mamă de care simte că trebuie să se despartă, pe care moralmente nu mai poate s-o recunoască. Aceste sentimente, ele în primul rând, pregătesc în sufletul tinerei femei teribila ei hotărâre; de asemenea, afecțiunea pentru fratele pe care îl împinge la crimă asociază la gândurile ei de justiție sanguinară o notă de duioșie și de grație feminină.

c. Trahinienele. Această piesă a dat și încă mult de lucru comentatorilor lui Sofocle. Nu se știe dacă este o operă de tinerețe sau una de bătrânețe a poetului. S-a pretins, pe alocuri, că s-ar putea ca ea nici să nu aparțină acestuia. Ce este însă sigur e că în raport cu celelalte piese e mai slabă, atât prin acțiunea pusă în scenă,

cât și prin zugrăvirea personajelor. Ea își trage numele de la tinerele fete din orașul Trahis, care formau corul. Subiectul piesei pune în scenă chinurile și moartea lui Hercule, provocate involuntar de către dragostea geloasă a soției sale, Dejanira. Pentru a se asigura de fidelitatea soțului său, aceasta l-a făcut să îmbrace o tunică fatală, otrăvită și îmbibată de sângele centaurului Nessos.

Sofocle își prezintă eroina ca și cum i-ar fi o contemporană. Soțul său n-o iubește: s-a căsătorit cu ea mai mult pentru a avea copii, asigurându-și astfel perpetuitatea domestică. Ființa ei e făcută din docilitate și ezitări. Când îi parvin știri despre infidelitatea soțului, nu știe pe cine să întrebe, de la cine să ceară sfaturi, cum să procedeze. Maxima ezitare, aproape dureroasă prin neliniștile ei, o are atunci când îi trimite lui Hercule tunică fatală. Singurul ei gest ferm – deși și acesta trădează de fapt în ce măsură era lipsită de energie voluntară – e acela când părăsește scena pentru a se sinucide. Are o bunătate pe care i-a format-o suferința. Așa cum nu știe să evite durerile proprii, nu izbuteste să evite nici pe-ale celorlalți; poate însă să le facă suportabile. Față de Iole, rivala sa, nu are nici o violență; știe atât de bine din ce dureri e făcută viața, încât sufletește o resimte o pornire de compasiune față de accia care n-au ajuns încă să cunoască aceste dureri.

Construcția piesei lasă de dorit, mai cu seamă, prin faptul că nu găsim în ea un personaj principal, în jurul căruia să ne putem concentra atenția. Rolul Dejanirei este lipsit de dramatism, din cauză că actele acesteia nu reflectă o voință fermă și o pasiune hotărâtă. În ce privește pe Hercule, acesta nu apare decât spre sfârșitul piesei, pentru a muri. La acesta, mult mai interesant decât acțiunea propriu-zisă pe care o desfășoară este zbuciumul pe care îl simțim tot timpul în suferințele lui fizice și morale.

d. Filoctet. Piesa a fost reprezentată pentru întâia oară în 409 î.Ch., când Sofocle depășise vârsta de optzeci de ani. Subiectul ei se trage dintr-o legendă cunoscută, ale cărei elemente principale apar în *Iliada* și în *Odiseea*. Eschil și Euripide au tratat și ei acest subiect; avem astfel încă o dovadă de popularitatea lui în lumea greacă.

Filoctet, un vechi tovarăș de eroism al lui Hercule, fusese de multă vreme părăsit de greci într-o insulă pustie. Ulise, însoțit de tânărul Neoptolem, pleacă în căutarea lui. În esența ei, piesa cuprinde un dialog între Ulise și Filoctet, în care cel dintâi luptă să-l determine pe celălalt de a se reîntoarce în patrie. Filoctet, iritat împotriva grecilor, refuză să plece din insula în care a fost exilat. La insistența lui Ulise, el opune o rezistență pasionată.

Dintre toți poezii care au tratat această legendă în operele lor, Sofocle i-a dat cea mai simplă și în același timp cea mai logică arhitectură. Grecii se află într-o situație gravă, din care nu-i mai poate salva decât un om față de care s-au purtat cu ingraturitate. Destinul a ținut să-și arate ironia; călăii de ieri cad azi în genunchi în fața victimei; acela care a fost mai prigonit, tocmai acela este mai chemat să vină în ajutorul semenilor săi.

Câți sorți de izbândă va avea misiunea pe care și-au luat-o Ulise și Neoptolem pe lângă marele exilat? Filoctet este omul cel mai dârz ce-a apărut vreodată pe scena greacă. Voința lui – făcută din ură, mânie și resentiment – este neînduplecată. Are în minte, vii și sesizante, toate jignirile și amărăciunile celor zece ani de exil. Cum ar putea să uite că trebuia să rămână ținut pe insulă, în vreme ce la orizont, pe întinsul mării, vedea atâtea corăbii îndreptându-se spre pământul său natal? Aproape că-i este chiar rușine că au trecut atâtea ani, fără să-și poată lua răzbunarea firească.

Conflictul astfel deschis, lăsat să se poarte numai între cei trei interlocutori, nu putea ajunge la capăt. Ca să dobândească o ieșire, era nevoie de o intervenție superioară a zeilor, *Deus ex machina*. Abia când se va înfățișa Hercule, comunicându-i că e voința lui Zeus să meargă la Troia, să se războiască și să ucidă pe iubitul Elenei, Filoctet se înduplecă.

Felul cum își ia rămas bun de la insula Lemnos, pe care și-a petrecut exilul, are în el accente de un lirism pătrunzător:

„FILOCTET: Să mergem! Dar, mai întâi, să salut aceste locuri pe care le părăsesc. Rămâneți cu bine, tu, locuința care m-ai adăpostit, voi, nimfe ale câmpiilor umede, tu, bărbătească frământare a mării, și tu, promontoriu, unde adesea în peștera mea stropii valurilor mi-au înmuiat fața și unde, de atâtea ori, când durerea mă răscolea, muntele Hermaeos îmi întorcea ecoul gemând al glasului meu! și pe voi, fântână și izvoare liciene, vă părăsesc astăzi, deși n-aș fi crezut că aceasta ar mai fi cu puțință! Adio, pământ din Lemnos, înconjurat de valuri. Trimiteți-mă și ajutați-mă să navighez cu bine spre locuri unde mă cheamă Destinul, sfaturile prietenilor și divinitatea supremă, căci ea este aceea care a voit totul!“

Acțiunea nu are peripecii; singurele peripecii sunt acelea care se desprind din zugrăvirea și ciocnirea caracterelor. Filoctet e torturat de suferințe morale și fizice; lupta lui interioară are măreție tragică; gândul la salvarea Greciei, care în cele din urmă va atârna greu în hotărârea sa, dă întregului proces și o notă patetică. Trebuia darul lui Sofocle, ca dintr-un dialog simplu, fără acțiuni spectaculoase, să se realizeze totuși momente de dramatism intens.

e. Ajax. Și în această piesă, Sofocle se arată dominat de imagini din *Iliada*. Ajax, unul din eroii scumpi grecilor, se consideră umilit că armele lui Ahile au fost decernate altuia decât lui. Furios, jură să se răzbune împotriva grecilor. Minerva, ca pedeapsă pentru un asemenea mod de a judeca, îi ia dintr-o dată judecata. Îl vedem pe Ajax războindu-se cu niște mizerabile turme de vite, pe care în orbirea sa le-a luat drept o tabără dușmană. Revenindu-și în fire și dându-și seama de faptele sale, Ajax se simte într-atât de umilit și de rușinat, încât nu mai poate suporta viața. În clipa în care își pune capăt zilelor, simte totuși că viața are preț. Regretele lui pentru lumina pe care o părăsește sunt de o poezie mișcătoare.

Ca idee filozofică, *Ajax* ne pune în față pedepsirea orgoliului omenesc, fie direct de către zei, fie de către legi morale pe care aceștia le personifică.

f. *Edip rege*. Multe păreri autorizate văd în această dramă atât capodopera lui Sofocle cât și capodopera întregului teatru grec. În orice caz, e greu să spunem că ar mai exista o altă dramă, capabilă s-o întrecă sau măcar s-o egaleze în patetism și în spectaculozitate.

Subiectul dramei a fost luat din legende mitologice care descriau nenorocirile abătute asupra Labdacizilor, urmașii lui Labdacus, regele Tebei.

Un oracol prevestise lui Laios că va fi ucis de fiul său și că după crimă acesta se va căsători cu propria-i mamă. Îngrozit de această prevestire, pentru a împiedica realizarea ei, Laios a hotărât să-și piardă fiul, poruncind ca îndată după naștere să fie aruncat pe muntele Citeron. Însă servitorului însărcinat cu îndeplinirea acestei hotărâri i se face milă de copil; pentru a-i salva viața, îl încredințează unor păstori străini, cu gândul că aceștia îl vor duce într-o țară îndepărtată, unde i se va pierde urma. Într-adevăr, copilul este dus la curtea lui Polib, regele Corintului; acesta îl va crește ca pe fiul său, sub numele de Edip. Făcându-se mare și consultând o dată oracolul de la Delfi, tânărul află că-și va omorî tatăl și că se va căsători cu mama sa. Pentru a evita o asemenea nenorocire, pleacă de lângă părinții lui adoptivi, pe care îi credea însă părinți adevărați, și se îndreaptă spre Beoția. La o răscruce de drumuri, se prinde într-o ceartă cu mai mulți călători, omoară câțiva dintre ei, printre care și pe bătrânul Laios, tatăl său real. Continuându-și drumul, Edip dezleagă întrebările Sfinxului și astfel scapă cetatea Teba de teroarea sub care o ținea de câțiva vreme monstrul. Drept recunoștință pentru această faptă, Teba îi oferă tronul său. Devenit rege, Edip se căsătorește cu Jocasta, văduva lui Laios, deci cu mama sa. Astfel, străduințele lui Laios și ale lui Edip de a evita oracolul au dat greș; prorocirile acestuia s-au împlinit până în litera lor.

Între timp, izbucnește în Teba o ciumă năprasnică. Este consultat oracolul și acesta ordonă ca omorătorul lui Laios să fie pedepsit. Edip, însuși, rostește asupra necunoscutului criminal blesteme aspre. El stăruie să se descopere asasinul, nebănuind că acesta îl va precipita din culmea gloriei într-o teribilă prăpastie morală. Curând, Edip va afla tot adevărul. Jocasta de desperare se omoară, iar el, Edip, copleșit de paricidul și de incestul în care fără știință alunecase, își scoate ochii pentru a nu mai vedea pe martorii crimelor sale. Lamentația nefericitului e tulburătoare.

Propriu-zis, piesa nu ne înfățișează desfășurarea tuturor acestor evenimente, ci ne zugrăvește drama sufletească a lui Edip când acesta află adevărul asupra propriilor lui fapte, când își dă seama de crimele pe care le-a făcut din fatalitate și când sub povara remușcării sale se prăbușește singur în prăpastie. Ni se dezvoltă în ea o idee populară din lumea greacă: nimeni nu poate scăpa din încheștarea în care îl ține strâns destinul. Fericirea pe care omul crede că și-o poate constitui rămâne tot ce se poate mai precar, față de hotărârile voinței divine.

Arhitectura dramei se ridică în fața noastră, dreaptă, impunătoare, ca o colonadă. Faptele merg ascendent, într-o înălțuire strânsă și gradată. Durerea din sufletul lui

Edip crește paralel cu sentimentul nostru de teroare unit cu unul de compătimire. La sfârșit, în loc de o groază care să ne zguduie, simțim o nemărginită milă față de soarta personajului. Nici o clipă, atenția spectatorului, nu se abate de la urmărirea pasionată a dramei lui Edip. Acesta ne impune, deopotrivă, și când își afirmă cu mândrie voința, și când izbucnește în imprecășii, ca și atunci când asistă cu demnitate la prăbușirea lui. Celelalte personaje – Jocasta, Creon, Tiresias, servitorul lui Laios – deși situate pe un plan secundar, intră cu necesitate în dezvoltarea acțiunii și încadrează cu un rar simț al adevărului drama morală a personajului principal. Corurile, mai variate și mai pline de notă umană decât în alte drame, contribuie mult ca la frumusețea epică a piesei să se adauge și una lirică.

În fața aceluiași subiect, Eschil ar fi făcut din voința zeilor o forță implacabilă, o adevărată teroare religioasă asupra omului. Sofocle, însă a simțit nevoia să atenueze acest înțeles. Zugrăvind-ne pe Edip ca prea încrezător în fericirea lui, și pe Jocasta ca un caracter necugetat, poetul ne obligă să simțim că nenorocirile petrecute se datorcă și naturii umane, cea natură capabilă de înălțimi, dar și tributară multor slăbiciuni.

Legenda din care s-a inspirat această dramă numără multe variante. Dintre toate acestea, Sofocle ne prezintă pe cea mai logică, mai arhitectonică și mai dramatică. Meștesugul său ca om de teatru i-a condus cu trăsături sigure intuiția. Totul este clădit cu armonie, gradat cu grijă, pregătit cu multă pătrundere scenică. Se simte, de pildă, încă de la primele replici că Edip este pierdut. Totuși, poetul nu-i precipită căderea; dimpotrivă, îi lasă multă vreme frământarea intimă și neliniștile, îi câștigă interesul și simpatia publicului, dozează în mod savant presimțirea și apoi apropierea deznodământului, creând în jurul tuturor acestora o atmosferă și de fatalități sfășietoare, ca și de înălțimi divine.

Tragediile nu aduceau pe scenă numai spectacole, ci și ritualuri, capabile ca prin lirismul și prin filozofia lor să stăpânească toată întinderea simțirii grecești.

De ce oare, la concursul la care a fost prezentată această dramă, Sofocle a luat pentru ea numai premiul al doilea, în vreme ce locul întâi a revenit mediocrului Filocles? Amănuntul e și pitoresc, dar și instructiv: ni se confirmă, astfel, că uneori opinia contemporanilor și judecata posterității nu merg mână în mână, ci lasă între ele îndoieli și puncte ciudate de suspensie.

g. Edip la Colonos. Această dramă a fost pusă în scenă câțiva ani după moartea poetului. Subiectul ei continuă episoadele din *Edip rege*, putând însă să alcătuiască și o unitate distinctă de aceasta. Acțiunea propriu-zisă e limitată; totuși, e de un efect pătrunzător, mai cu seamă prin nota de religiozitate ce plutește cu înălțime în toată atmosfera ei.

După ce copleșit de nenorociri a părăsit Teba, Edip află adăpost la Colonos, pe pământul ospitalier al Aticii. În acest ținut binecuvântat, printre oamenii capabili să respecte pe cei loviți de nenorocire, va găsi, oare, reabilitarea capabilă să-i ușureze sufletul? Vechile lamentări asupra aparenței înșelătoare a fericirii omenesci fac loc acum unei pătrunderi mai atente în cauzalitatea morală a faptelor. În fața

locuitorilor din Colonos, Edip se înfățișează ca un nefericit, căruia soarta a ținut să-i fie contrară. Corul, care în acest moment reprezintă prejudecățile comune, manifestă un sentiment de teamă la vederea lui. Antigona, apărându-și părintele, își amintește atunci că o faptură omenească nu se mai poate salva, dacă zeii au hotărât pieirea ei.

Sub tensiunea acestor puteri în cauză, Edip își va compune și rosti pledoaria în fața locuitorilor din Colonos: Creon ca acuzator. Teseu, ca judecător, și corul ca reprezentând opinia cetății, adică mulțimea populară. Deși susținută tot timpul într-un ton de lirism intens, această pledoarie se impune în primul rând prin caracterul ei de construcție rațională. Paricidul său? Oracolul a anunțat lui Laios că va muri de mână propriului său fiu, înainte ca acesta să se nască. Deci, nu prin voința sa, ci prin aceea a zeilor a fost împins spre crimă. Putea, oare, în prima lui întâlnire cu tatăl său să-și dea seama de ce face? Dacă se ține seama de faptul că tatăl este acela care a lovit cel dintâi, nu era drept ca fiul să riposteze, aflându-se în legitimă apărare? Creon, sau oricare altul în locul lui, n-ar fi procedat oare la fel? Tot așa și cu incestul! După ce a dezlegat enigma Sfinxului, nu el a vrut să ia în căsătorie pe mama sa, ci zeii au dus în această direcție faptele. Crima făcută contra voinței proprii nu tulbură inocența. Ce se mai putea oare opune unei argumentații atât de strânse? Creon, ca acuzator, trebuia să tacă. Moralmente, adevărul era de partea lui Edip. În concluziile sale, corifeul avea să admită că bătrânul a fost cinstit și că durerile pe care le-a îndurat îi dau dreptul la compasiunea semenilor săi. Teseu, și el, încheind brusc dezbaterile, va rosti sancțiunea așteptată: din acea clipă, el va deveni protectorul bătrânului.

Astfel, drama pune în scenă reabilitarea unui vinovat fără voie, ca răsplată pentru curajul moral cu care și-a acceptat nefericirea. Edip se reconciliază cu zeii. După ce aceștia l-au strivit sub forța implacabilă a hotărârilor lor, ei îi vor da posibilitatea să-și înalțe suferința și să iasă din viață printr-o moarte de o augustă măreție. Murind, Edip se va transfigura, căpătând în ochii noștri proporții și semnificații de erou.

După ce însoțit de Teseu și cele două fiice ale sale – Antigona și Ismena – bătrânul părăsește cu o ținută de divină maiestate scena, auzim reflecțiile corului, în notă solemnă și dureroasă:

„CORUL: Dacă îmi este îngăduit să cinstesc prin rugăciuni pe zeița nevăzută, și pe tine, rege al morții, Hades, te implor, fă așa ca acest străin să nu ajungă acolo, în acea câmpie a morților, în ținutul râului Styx, printr-o soartă grea și dureroasă! După atâtea nefericiri, care fără motiv s-au abătut asupra lui, ar fi drept ca divinitatea să-i ia din nou sub mângâierea ei.

Erinii, voi, zeițe ale întinericului, și tu Cerber, monstru neînvins, pus din vecie să păzești poarta în fața căreia atâția morți s-au oprit, care urlă neconținut din văgăunile Infernului, paznic sălbatic al Hadesului! – vă conjur, Fiice ale Pământului și ale Tartarului, lăsați drumul liber străinului ce

înaintează acum spre câmpiile umbrelor! O, Moarte, veșnică liniștire, către tine îmi îndrept ruga!”

Frumusețea piesei este susținută, pe lângă apoteoza dramatică pe care Sofocle o pregătește eroului său, prin nota pătrunzătoare a sentimentelor reprezentate, sentimente începând cu naivitatea corului, ce se teme de venirea în cetate a unui personaj damnat ca Edip, continuând în pietatea finală a Antigonei și culminând cu maiestatea în suferință a bătrânului.

h. Drame satirice. În general, dramele satirice ale lui Sofocle s-au pierdut. Ni s-au mai păstrat fragmente doar dintr-una singură: *Copoi*. Subiectul ei, care de fapt e simplu de tot, ne povestește cum copilul Hermes – fiul născut din dragostea lui Zeus cu Maia – a furat boii lui Apollon și a fabricat prima liră. Chiar așa trunchiat, redus la aproximativ o jumătate din întinderea lui inițială, acest text rămâne totuși interesat, atât pentru valoarea lui în sine, cât și pentru faptul că ne dă indicii sigure asupra laturii satirice din creația lui Sofocle. Se cunosc, după diferite mărturii, douăsprezece titluri de drame satirice atribuite lui Sofocle. Atât numărul lor, cât și fantezia amuzantă și fin malițioasă pe care o găsim în fragmentul amintit mai sus, ne obligă să credem că geniul lui Sofocle a fost fecund în această direcție, cu toată tendința lui de a se lipsi de corul de satiri, acesta fiind înlocuit cu coruri formate din personaje omenești.

3. Inovațiile lui Sofocle în teatru

La inovațiile lui Sofocle în legătură cu alegerea materialului se adaugă și altele, privind conducerea acțiunii, construcția în sine a pieselor și punerea lor în scenă.

Tetralogiile lui Sofocle prezintă remanieri însemnate față de acelea ale lui Eschil. Păstrează încă tradiția de a prezenta la concursuri un număr de patru piese, dar nu mai urmează regula ca acestea să fie legate între ele. Nici în dramele ce ni s-au păstrat, și se crede că nici în acelea care s-au pierdut, nu mai găsim o situație de înlănțuire a subiectelor, ca în *Orestia*. Fiecare din piesele lui Sofocle își are existența sa independentă; chiar dacă la concursuri au fost premiate grupurile, nu e mai puțin adevărat că judecata s-a pronunțat și asupra pieselor în parte. Sofocle a fost condus înspre această reformă de către conținutul dramelor sale, conținut aplecat – după cum am putu să ne dăm seama din rezultatele de până aici – mai mult asupra predestinărilor divine.

Numericește, Sofocle a sporit corul de la douăsprezece la cincisprezece persoane; totodată, a limitat ca întindere părțile și le-a atenuat nota lor de comentariu, apropiindu-le în schimb și chir introducându-le în mersul acțiunii. Deopotrivă, Sofocle s-a slujit de cor, pentru a sugera spectatorilor sentimentele pe care le avea în vedere în legătură cu personajele sale. Cu alte cuvinte, intervențiile corului au intrat în mișcarea dialogată a dramei, împrumutând acesteia o strălucire nouă. Puterea dialogului într-o lumină din ce în ce mai accentuată poate fi

considerată ca o trăsătură specifică dramelor lui Sofocle; ea ține de nota umanizantă a conținutului lor.

Numărul actorilor era ridicat la trei. Această sporire reieșea din nevoia de a se scoate mai în evidență caracterele, cu trăsăturile lor diferite. Faptul era de natură să producă efecte scenice, să creeze în scenă situații patetice și să, imprime acțiunii un elan mai pronunțat, mai comunicativ. Prin introducerea celui de-al treilea actor, odată cu înmulțirea rolurilor, se lăsa personajelor mai multă libertate. Autorul căpăta astfel posibilitatea să pună în scenă mai multe contraste și să creeze un personaj uman mai viu.

Împins de aceeași nevoie de a apropia tragedia de linia adevărată a vieții omenești, Sofocle și-a îmbrăcat personajele în costume reale, a acordat o mai mare atenție decorului pictat, s-a preocupat de pregătirea actorilor și a înțelege ca în compunerea rolurilor să se țină seama de puterile de interpretare ale acestora.

4. Acțiune personaj, fondul filozofic

Opera lui Sofocle, privită în comparație cu aceea a lui Eschil, prezintă aspecte și înțelesuri noi.

Eschil lega acțiunea din dramele lui de voința unor forțe supranaturale. Sofocle ca poet tragic, este mai uman. Nu îndepărtează elementul divin; înțelege însă să-și limiteze puterea de intervenție în desfășurarea faptelor omenești. Și la el, dramele păstrează un fond religios, o maiestate divină; dar în ce privește situarea pe primul plan, ca și conducerea evenimentelor, acestea sunt trecute pe seama naturii morale a omului. Acesta, devenind mai conștient, mai reflexiv, este în măsură să-și explice din ce sentiment intim răsar faptele sale. Voința divină nu mai are caracter exclusivist, nu se mai impune ca o fatalitate exterioară; în rând cu ea, și adesea deasupra acesteia, au cuvânt ideile și pasiunile omenești. La Eschil, omul era strivit de către puteri mai mari decât el; la Sofocle, lupta dintre om și destinul său se poartă în condiții mai egale. Voința umană, așa cum acesta se poate manifesta într-un cuget sănătos, funcționează în concepția poetului nostru ca un adevărat resort tragic. Ea dispune, în alcătuirea și în forța ei intimă, atât de ceea ce poate înălța pe om, cât și de ceea ce îl poate prăbuși. Zeii n-au dispărut. Nici nu poate fi vorba de așa ceva! Ei nu se mai află, însă, pe același plan.

Deși stăpâni pe soarta lucrurilor, acțiunea lor vine mai de departe, cu atenuări ce fac determinarea divină să se confunde oarecum cu una umană. Nu este vorba numai de voință idealizată, ca aceea ce poate face din Prometeu și din Eteocle apariții eroice, și de o voință mai naturală, intrând în posibilitățile obișnuite ale oamenilor, având în ea înseși principiile care îi pot înălța pe aceștia ca și acelea care i-ar putea pierde.

Sofocle e consecvent în a realiza această trăsătură, de-a lungul întregii lui opere. Fondul tragediilor sale, ca și coarda ce le întreține unitate intimă se sprijină pe anume decizii limpezi și hotărâte, în care personajele rămân cantonate în tot

cursul acțiunii. Să ne gândim, de pildă, la oricare din protagoniștii lui Sofocle: Antigona, Edip, Electra, Ajax, Filoctet ș.a. În Ajax, imaginea definitivă a spectatorilor se oprește nu asupra actelor de nebunie trimise personajului de către zei, ci asupra morții voluntare pe care și-a dat-o acesta. Electra, în acțiunea ei, urmărește un proces de conștiință; de fapt, oracolul, cu fatalitatea lui divină, n-o privea pe ea, ci pe Oreste. Drama Antigonei a fost construită de poet, nu numai prin fondul sentimentelor lui religioase, ci mai ales cu fondul ideilor sale morale, bazate tot timpul pe dezbaterile și inițiativele conștiinței libere. Dacă am face abstracție de actul de voință pe care ni-l înfățișează încă de la prima lor intrare în scenă, acțiune și-ar pierde nervul său principal și toate celelalte desfășurări și-ar pierde convergența lor naturală. Acțiunea dramelor începe odată cu afirmarea acestor acte de voință și se sfârșește odată cu încetarea lor.

Ca factură generală, piesele lui Sofocle au o simplitate ce se apropie mult de aceea a pieselor lui Eschil. Ele cultivă evenimentul, însă nu pentru el însuși, ci pentru puterea lui de a pune în lumină caracterele personajelor. Prea multe evenimente, cu tumultul și încărcătura lor de fapte sau de episoade, pe lângă care ar distra atenția spectatorului de la urmărirea liniei de gândire, ar micșora și concentrarea sentimentelor puse în mișcare. De aceea, în ceea ce privește evenimentele, Sofocle face în dramele sale o distribuie economicoasă; acțiunea sa dramatică e în așa fel concepută, încât evenimentele să aibă un rol de subordonare, nu unul de comandă.

Catastrofa finală nu constituie o noutate. Ea începe să se configureze încă de la întâile replici, pentru ca apoi să crească încetul cu încetul, să capteze treptat atenția spectatorilor, să creeze o tensiune de așteptări superioare și să prezinte deznodământul, nu ca pe un fapt impus dinafară, prin mijloace fortuite, ci ca pe o soluție reieșită dinăuntru, prin logica naturală a sentimentelor intrate în acțiune. Peripețiile morale ocupă un rol mai important decât cele fizice. Drama *Edip rege*, privită în raport cu celelalte drame sofocliene, e mai bogată în evenimente și în situații mai neașteptate. Totuși, conținutul moral continuă și aici să predomine; cu cât Edip descoperă faptele unul după altul, cu cât afundarea lui în nenorocire crește, cu atât nevoia lui de a merge cu descoperirea adevărului până la capăt devine mai mare.

La Eschil, dramatismul avea o notă sacră; motivele care trebuiau să determine pe eroii săi la acțiune rămăneau tot timpul învăluite în mister și fatalitate. La Sofocle, dramatismul se susține prin conflicte, prin dezbateri intime, prin opoziții ce merg în mod gradat până la contradicții pasionale. Eroul acestuia nu alunecă în prăpastie dintr-o dată, sub semnul orb al fatalității; el e înconjurat de presimțiri, de avertismente, de rugăminți, de amenințări, de sfaturi binevoitoare, de oracole, de reflecțiuni personale, toate acestea alcătuind un climat moral complex, în care simțim cum voința conștiinței responsabile încearcă să prevină, să atenueze sau eventual să doboare edictele implacabile ale fatalității.

În multe din dramele sale – *Ajax*, *Antigona*, *Edip rege*, *Edip la Colonos* ș.a. – Sofocle prelungește acțiunea scenică și după producere a catastrofei finale. S-au

dat faptului două explicații. Una, *istorică*: reflecțiile diferitelor personaje sau cântecele corurilor cuprinse în aceste prelungiri ar fi avut drept scop să continue tradiția lamentațiilor legată de începuturile tragediei; și alta *psihologică*: Sofocle, cu simțul său uman, ține ca drama să nu se termine într-o notă dură și abstractă, prin sancționarea brutală sau absolvirea salutară a eroului, ci într-o atmosferă de reculegere, de liniștire a furtunilor de reîmpăcare cu soarta, de măsurare mai reculeasă a faptelor și a concesiilor pe care ni le cere viața.

Nota de grandoare, în piesele lui Sofocle, e mai mică. Nu mai întâlnim acea măreție sacră pe care voința implacabilă a Moirei o pune pe fruntea eroilor lui Eschil. În schimb, personajele poetului nostru capătă mai multă mișcare și interesul psihologic devine mai viu, mai apropiat de realitate. Terenul pierdut de către acțiunea divină e compensat prin libertatea morală pe care o câștigă oamenii.

Din moment ce Sofocle dă făpturii omenești o mai largă putere de determinare, era firesc și necesar ca dramele sale să aducă o punere în cauză mai marcată a personajelor. Acestea sunt mai aproape de noi; au o psihologie mai omenească; stabilesc tot timpul puncte de contact cu felul nostru de a simți lumea.

Reacțiile personajelor lui Sofocle sunt dominate de sensibilitatea lor. Chiar când aceste reacții par comandate de o idee superioară, abstractă, ca de pildă: răzbunarea, datoria morală sau datoria cetățenească, ele păstrează un fond ineluctabil de sensibilitate, care de fapt le și caracterizează. Antigona are de împlinit o obligație sacră, cu rădăcini adânci în misticismul poporului; însă, chiar și în momentele de rezistență dură și inflexibilă, ea continuă să-și păstreze o dulceață feminină și să pună pe faptele sale pecetea de iubirea a fondului său uman. Edip, o natură energetică și încrezătoare în forțele sale, nu va avea liniște, până nu va găsi pe vinovatul de a cărei pedepsire se leagă salvarea cetății; în tenacitatea de care dă dovadă în această urmărire, putem citi, pe lângă voința de justiție sau de autoritate a omului de stat, și de explozia unei naturi arzânde, stăpânită cu putere de neliniștea căutării.

Eschil, și el, știuse să exprime linia severă a voinței; Sofocle însă îl completează prin aceea că la ideea abstractă a acesteia știe să adauge și manifestările ei vii, cu acele înaintări și reveniri ce-i realizează interior mișcarea. Personajele acestuia nu-și schimbă convingerile și nu abdică de la o seamă de principii scumpe, principii pe care le simțim legate încă de la prima lor apariție pe scenă; totuși nu e mai puțin adevărat că această constanță nu este o constantă demonstrativă, de teatru, ci are în sânul ei fluctuațiile inerente ale realității și ale omeneșului. Antigona înțelege să-și ducă la capăt datoria eventual cu jertfa vieții; acesta, însă, nu e un motiv ca uneori în intimitatea ei tăcută să nu se gândească cu melancolie la visurile ei de fată tânără, acum în spulberare. Electra este neînduplecată în voința ei de răzbunare; totuși, când îl găsește pe Oreste, izbucnește cu lacrimi în cea mai duioasă scenă de iubire fraternală. Cu alte cuvinte, natura e lăsată să-și urmeze legile și reacțiile ei. Poetul nostru nu se dă în lături de a zugrăvi orice pornire a inimii, fie și contradictorie, dacă simte în ea o pulsație reală de omenească.

Sofocle izbutește să înfățișeze suferința umană ca un patetism nou, neîntâlnit încă în teatrul tragic de până atunci. Prometeu, eroul din drama lui Eschil, își exprimă suferința prin anumite strigăte și lamentații, capabile să ne comunice tortura morală a personajului, nu însă și durerea lui fizică. La Filoctet, Hercule sau Edip, toți eroii ai lui Sofocle, simțim însă și suferința lor corporală. Strigătul inimii și cel al cărnii izbutesc în același timp, întregindu-se unul pe celălalt. Pentru ca suferința să fie elocventă, e necesar ca sentimentul din ea să înobileze fondul obscur de senzații al naturii noastre umane. Sofocle denotă o rară pătrundere psihologică, unită cu o tot atât de pronunțată măiestrie artistică, în a înfățișa durerea, aceea durere care și în momentele ei atroce știe să rămână plină de demnitate și de gândire. Fie și în toiul celor mai copleșitoare suferințe, eroii săi își păstrează claritatea și energia spiritului. Faptul se petrece cu naturalețe, cu simplitate, fără enunțări sau demonstrații emfatice de principiu. Poetul nu ține să împrumute personajelor sale vreo abilitate sau alta; ce vrea e ca fapta lor să fie umană și sinceră. Aceste personaje n-au nevoie să se piardă în pledoarii, pentru că simt și trăiesc ceea ce fac. Antigona nu dă explicații asupra motivelor care au determinat-o să înfrunte porunca lui Creon. Ea nu susține o teză, ci îndeplinește cu iubirea ei de soră un act firesc, un act de evidență morală.

Ca pictor al sentimentelor omenești și ca reprezentat al unei arte dramatice legate de omenesc și de viață, Sofocle trece asupra personajelor feminine principalele mișcări ale acțiunii. Din nou, ca să înțelegem faptul, trebuie să ne referim comparativ la Eschil. În tragediile acestui găseam eroine, nu și femei. Arta acestor tragedii, de factură încă ditirambică, preocupată mai mult de zugrăvirea puternică a maiestății decât de liniile unduioase ale vieții, nu putea să dea curs aspectelor delicate și contradicțiilor din sufletul feminin. Sofocle, în schimb, se arată stăpânit de nevoia de a acorda eroinelor sale feminitatea lor firească. Personajele lui feminine au mai mult adevăr psihologic; sunt mai aproape de ceea ce în viață le alcătuiește fondul lor afectiv și pasional. Antigona înconjoară pe tatăl ei, nefericitul Edip, de un devotament cald și stăruitor. Electra pune în nevoia ei de răzbunare o ură de neînvins, dar totodată găsim în energia cu care își susține acțiunea și pătrunzătoare dovezi de dragoste. Atât Antigona cât și Electra se arată neînduplecate în aducerea la îndeplinire a hotărârilor lor; nici o clipă, însă, ele nu devin virile. Clitemnestra nu șovăie în a-și duce crima până la capăt; cu toate acestea, există în atitudinile ei îndoieli și dezlănțuiri pasionale, care dovedesc că în natura sa feminină se petrec lupte grele. Dejanira, eroina din *Trahinienele*, e încercată de un sentiment caracteristic de gelozie. Bineînțeles, nu se poate spune că Sofocle ar fi dus analiza sufletului feminin până departe, ca de pildă în tragediile lui Racine. Oricum, Sofocle se află încă pe pozițiile clasice ale tragediei antice și ne dăm seama că atât concepția ideală cât și regulile severe ale acesteia nu i-ar fi îngăduit să aducă în scenă o prea mare mobilitate de impresiuni. Analizele sale psihologice asupra sufletului feminin se reduc la simple schițări. Totuși, ce trebuie să subliniem e că rolurile sale feminine sunt vii, că poetul nostru este în această

privingă un deschizător de drumuri și că prin constituirea unor asemenea roluri teatrul cucerea încă un pas de seamă în a aduce pe scenă omenescul și viața.

Întreaga creație dramatică a lui Sofocle se așază pe un fond de gândire filozofică și morală. Sofocle are aceleași idei asupra destinului ca și Eschil; însă, spre deosebire de acesta, el crede și într-o ordine morală a lumii. Există o justiție imanentă, care pedepsește pe cei răi și răsplătește pe cei buni. E greșit să vedem, în nenorocirea ce se poate întâmpla oamenilor, doar o fatalitate dinafară; deopotrivă, nenorocirea este și consecința unor acte pe care le înfăptuim de bunăvoie, ca ființe libere și înzestrate cu conștiință. Oricât ar fi de crudă o nenorocire, nu avem voie ca sub apăsarea ei să desperăm. Oricând, o conștiință puternică și leală se poate salva; chiar și în cea mai întunecată mizerie morală, omul are posibilitatea ca prin umilință și reculegere să se reabiliteze.

Stilul în care sunt scrise aceste drama este la înălțimea conținutului și dă o ultimă confirmare a puterilor de artist ale autorului nostru. Sofocle unește cu măiestrie, într-o întrepătrundere fină și organică, domeniul prozei cu acela al poeziei. Nu mai găsim, ca la precursorii săi, verbul avântat și impetuos al ditirambului. Sofocle se străduiește să ajungă la o vorbire mai naturală, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi poet liric și de a păstra cu o vie pietate stilul grav și strălucitor al măreției tragice.

Părțile cântate alcătuiesc în compoziția dramatică a poetului nostru un capitol de seamă. Deși mai puțin dezvoltate decât la Eschil, sunt însă egale ca forță poetică. Antichitatea le-a prețuit mult. Dion Chrysostom, celebrul retor și filozof grec din secolul I e.n., într-unul din discursurile sale, le-a caracterizat după cum urmează: „Dacă părțile cântate ale lui Sofocle nu ne prezintă ca acelea ale lui Euripide o bogăție de cugetări practice, un îndemn statornic la virtute, în schimb ele au o suavitate încântătoare, ce se aliază cu măreția“. Ele unesc grația cu noblețea; perpetuează demnitatea ditirambică pe care i-a transmis-o Eschil, nu însă cu asprimea ei tradițională, ci într-o atenuare plină de grație, purtând pe ea pecetea unei arte mai umane, de perfectă factură atică.

În general, lirismul lui Sofocle e realizat cu mijloace simple și naturale. Corurile sale țin strânsă legătura cu acțiunea. Ele nu sunt folosite de poet pentru a-și exprima opiniile lui personale, ci li se lasă libertatea de a interpreta gândiri și sentimente populare, cu maiestatea și profunzimea lor caracteristică. Găsim și aici idei asupra destinului uman, asupra faptelor ce pot face măreția vieții sau asupra legilor ce guvernează lumea morală. Însă acestea nu mai sunt expuse ca la Eschil cu notă de grandoare teologică, ci într-o formă mai simplă și mai apropiată, lăsându-ne impresia și înțelesul unor fapte de filozofie populară.

Faptele astfel înfățișate țin, pe lângă intuiția lui spontană de artist, și de o muncă îndelungată, muncă prin care poetul s-a preocupat să distingă între vorbirea lirică și vorbirea dialogată. Această străduință a dat roade. În lumina ei putem înțelege pe de o parte de ce atenienii i-au acordat între cei trei mari tragici principala lor predilecție și, pe de altă parte, de ce unele din corurile sale, compuse într-o

notă de dulceață și de lirism inefabil, s-au putut detașa de cadrul lor dramatic, pentru a rămâne în circulație poetică drept ode separate, piese de aceeași valoare literară ca și capodoperele lui Pindar și ale lui Simonide.

5. Încheiere

Opera lui Sofocle face parte din cele mai de seamă creații universale. Deși nu ni s-a putut păstra în întregime, ea izbutește totuși să ne dezvăluie o lume întreagă de adevăruri morale, istorice și artistice. Privită în totalitatea ei, această operă rezumă și exprimă principalele trăsături ale geniului grec: putere, grație, armonie, măsură, echilibru, înălțime, gândire. Putem recunoaște în ea o îmbinare fericită, de elemente capabile să producă în sufletul spectatorului atât încordate, cât și plăcere emotivă. Sofocle, spre deosebire de Eschil, nu izbutește în măsură egală să cutremure mulțimile; în schimb, știe să le emoționeze mai adânc. Crede în bunătatea și în armonia lumii; până la sfârșit, răii vor fi pedepsiți, iar cei buni răsplătiți. Sinceritatea și adevărul, iată forțe capabile să triumfe asupra oricăror mâinii și oricăror blesteme, fie ele ale zeilor cei mai înverșunați și mai puternici! Dramele lui Sofocle au și măreție arhitectonică, și mișcare psihologică. Concepția lor aparține unui gânditor; în ce privește realizarea, aceasta a fost făcută cu mijloacele de artă ale unui mare poet. O măsură plină de înțeles și demnitate, o simplitate impunătoare, o concizie lapidară a stilului, o lumină limpede și pătrunzătoare de adevăr, de frumusețe și de umanitate – iată, în linii generale, ceea ce face ca această creație sofocliană să poarte peste veacuri și milenii un impunător mesaj de frumusețe și de înălțime.

Capitolul V

EURIPIDE

1. Viața

Cel de al treilea mare reprezentant al tragediei clasice grecești, Euripide, este aproape contemporan cu Eschil și Sofocle. Diferența de câțiva ani ce-l desparte de aceștia, fie în ce privește data nașterii, fie aceea a morții, nu contează. După cum vom vedea în dezvoltările ce urmează, era și greu să se recunoască un contemporan al lui Sofocle într-un om care înțelegea să pună în discuție legitimitatea sclaviei, să nege privilegiile de naștere, să conteste superioritatea grecilor față de celelalte popoare și să ceară revizuirea vechilor raporturi dintre individ și stat. Când le comparăm opera și mai cu seamă concepția dramatică, rămânem cu impresia că ei se află la distanță de generații întregi unul de altul. De altminteri, secolul al V-lea î.Ch., în care au trăit toți aceștia, se caracterizează, printre altele, și prin marea rapiditate cu care ideile au evoluat în cuprinsul lui.

În viața lui Euripide nu mai întâlnim o formație aristocratică de vechi atenieni, ca la Eschil și Sofocle. Atât prin nașterea cât și prin dezvoltarea sa, Euripide va fi oarecum mai departe de tradiție decât ceilalți; în cugetul său, acesta nu se simte stăpânit de vreo servitute sau alta a trecutului. Nu ia parte la treburile publice. Privește cu indiferență la felul cum contemporanii săi socotesc drept o datorie națională ca fiecare să dețină rând pe rând posturi de răspundere în conducerea cetății. Va ține ca toată viața lui să rămână poet, atât și nimic mai mult. Ia parte la manifestările epocii sale doar prin mijlocirea artei. Tribuna care îl interesează mai mult decât orice, singura în care îi place să apară, este teatrul.

Euripide a văzut lumina zilei în insula Salamina, anul 480 î.Ch. Asupra părinților, datele ce ni s-au transmis sunt contradictorii. Se afirmă că tatăl Mnesarchides, ar fi fost cârciumar sau revânzător de comestibile, și că mama sa, Clito, ar fi început și ea ca vânzătoare de legume. Se pare, însă, că tatăl a ajuns cu timpul la o bunăstare materială, ceea ce i-a îngăduit să dea fiului său o instrucțiune aleasă.

În viața sa domestică, Euripide a fost nefericit. Din cele două căsnicii pe care le-a contractat, nici una nu i-a adus mulțumire. Euripide n-a avut fericirea de a

avea lângă el un suflet feminin care să-l înțeleagă. Faptul a contribuit mult ca poetul să-și constituie despre femei o părere negativă. „Din toate relele, cel mai teribil este femeia“. „Femeile – spune mai departe poetul – sunt mai periculoase și mai de temut decât viperele, mai greu de combătut, decât focul; sunt ciudate, cochete, ascunse, indiscrete, gălăgioase, guri rele“. Se arată neînduplecat, nu numai față de viciile pe care le atribuie femeii, dar și față de însușirile pe care i le recunoaște. Găsim la el reflecții ca acestea: „întotdeauna femeile au pricinuit nefericire în destinele omeneshti“; „cel mai bun lucru e să nu ai sub acoperișul tău decât o femeie proastă și simplă“; „ah! – spune Iason – dacă s-ar putea ca oamenii să aibă copii fără să fie nevoie de femei, ei ar fi la adăpost de toate relele existenței“ etc. E ușor de înțeles de ce toate aceste opinii i-au adus lui Euripide reputația de *misoginul*, adică dușmanul femeilor.

Se poate ca aceste fapte să fi contribuit și ele la gustul lui Euripide pentru singurătate și refugiu în tăcere. Se complăce în idei triste, într-o stare sufletească de amărăciune. Contemporanii săi aproape că se și întreabă dacă omul știe să zâmbească sau dacă a zâmbit vreodată. Ca poet, simte nevoia să cânte durerea, să redea voluptatea lacrimilor, să compătimizească cu cei în suferință. Sensibilitatea lui e deosebit de inventivă când se face ecoul celor ce suferă, coplesii de teamă și de durere. Se spune că și figura sa semăna mai mult cu a unui filozof decât cu a unui poet. Ce-o domina era o notă de gravitate tristă, făcută din simțire adâncă și îngândurare abătută.

Se cunosc puține lucruri cu privire la relațiile lui de societate. Nu era văzut, ca Sofocle, înconjurat de prieteni, sau luând parte la treburile și evenimentele cetății. Euripide preferă retragerea în bibliotecă, studiul, afundarea în lectură și meditație. Ziua și noaptea, neîntrerupt, trăiește în mijlocul cărților și al gândurilor sale. Se spune că ar fi fost posesorul unei biblioteci vaste.

Ne aflăm într-o epocă în care la Atena începea să se petreacă o revoluție intelectuală. Credințele vechi, ca și o seamă de orientări mai noi ale minții, nu se mărginesc să-și stea față-n față, ci intră deschis în luptă. Este vădit că păgânismul începuse să alunece pe o pantă de decădere morală. Oamenii superiori nu se mai pot declara împăcați cu fabula și cu soluțiile legendelor mitologice; din ce în ce mai mult, ei simt nevoia să-și explice lumea printr-o doctrină mai aproape de adevăr și realitate, de rațiune și bun-simț. Euripide se găsește printre aceștia. În oarecare măsură, devine și discipolul sofistilor și filozofilor Anaxagoras, Zenon din Elea, Protagoras ș.a. Anaxagoras, deosebind spiritul de materie, făcea din inteligență principiul universal al ordinii și al mișcării. Zenon, unul din descoperitorii dialecticii, arăta însemnătatea contradicției: orice realitate poate fi, în același timp, una și multiplă, fixă și mișcătoare. Protagoras stabilea, ca laitmotiv al filozofiei sale, că „omul este măsura tuturor lucrurilor“. Referindu-se la zei, filozoful declara că nu poate să precizeze dacă aceștia există sau nu, din două motive: întâi pentru că această chestiune e cețoasă în sine și, în al doilea rând, pentru că viața noastră e prea scurtă în raport cu răgazul de care am avea nevoie ca

să putem pătrunde această întrebare mai în adâncime. De altminteri atitudinea revoluționară a sofistilor în materie religioasă e notorie. Ei nu cred în providență și nici în infaibilitatea zeilor. Diversitatea religiilor nu constituie pentru aceștia o dovadă de putere, ci una de slăbiciune și de relativitate.

Nu se poate spune că Euripide a fost discipolul constant al vreunui din aceștia. Deopotrivă, n-am putea spune că sofistii, cu arta lor de a diserta asupra tuturor lucrurilor și de a crea aparențe de adevăr pentru orice teză, l-ar fi câștigat într-un fel sau altul. Ideile și scrierile acestora îl interesează, îi satisfac neîncetata lui curiozitate intelectuală, îi mulțumesc pentru moment anume căutări ale minții, dar nici una din ele nu ajunge să se transforme, în conștiința sa, într-o adeziune trainică. Chiar și de Socrate, despre care se afirmă c-ar fi fost prietenul său, Euripide, încă se desparte: filozoful tindea să instituie prin înșoială un adevărat dogmatism pe când poetul nostru se arăta refractar față de tot ce era spirit de sistem sau spirit de metodă fixă. În măsură egală, Euripide a citit scrierile lui Democrit și ale lui Heraclit, primul ca întemeietor al materialismului antic, celălalt ca principalul reprezentant al unei filozofii a devenirii.

Totuși, trăind în acest climat de idei, Euripide se va resimți de înșirarea și de semnificațiile lui înnoitoare. Sub o asemenea influență, va învăța să practice față de natură și față de oameni un spirit mai liber, mai independent. Continuă să respecte tradițiile și legendele mitologice, fără însă a avea față de ele acea pietate și acel respect sacrosanct, despre care ne amintim că alcătuiau puncte constitutive la predecesorii săi, Eschil și Sofocle.

Unele mărturii — în bună parte neconfirmate — pretind că Euripide ar fi venit în poezie și în teatru relativ târziu, după ce mai întâi se pregătise pentru a deveni pictor și chiar atlet. S-a prezentat întâia oară la concursurile dramatice abia în anul 455 î.Ch., deci la vârsta de douăzeci și cinci de ani. Debutul nu i-a fost chiar un triumf; cel puțin așa reiese din faptul că n-a obținut deocamdată decât premiul III. Totuși, din acest moment își va consacra întreaga sa activitate teatrului. La început publicul atenian nu-i este prea încurajator. Prima încoronare îi va veni târziu la vârsta de patruzeci de ani. De altminteri, de-a lungul întregii sale cariere va obține în total doar cinci victorii.

În viață, Euripide are mulți dușmani. Împotriva lui, contemporanii desfășoară numeroase atacuri și înșinuări. Firea sa independentă, opiniile politice, rezervele față de zei, atitudinea de emancipare față de regulile tradiționale ale tragediei, toate acestea îi atrag inimizități. Poetii comici îl atacă neîncetat. Amărât de ieșirile lor nedrepte, Euripide simte că tot ce are mai bun de făcut este să se expatrieze. S-a refugiat întâi la Magnezia, apoi la curtea regelui Archelaos al Macedoniei, unde a fost primit cu onoruri magnifice.

Moare în anul 406 î.Ch., în vârstă de șaptezeci și cinci de ani, după unele mărturii contemporane în urma unui accident. A fost înmormântat în Macedonia, pe valea Aretusci. Atenienii, lipsiți de rămășițele lui pământești, i-au ridicat un cenotaf, purtând pe el o inscripție, despre care se crede că a fost compusă ori de către istoricul

Tucidide, ori de către poetul Timoteu. Inscripția amintea că osemintele lui Euripide se odihnesc în Macedonia, dar că gloria lui aparține întregii Grecii.

Moartea poetului a produs consternare printre atenieni, cu atât mai mult cu cât aceștia aveau muștrări de conștiință pentru felul ingrât cum se purtasera cu el în viață. Bătrânul Sofocle, care îi va supraviețui câteva luni, a luat doliu. A cerut și actorilor ca în semn de doliu să apară la reprezentație fără cunună. Legenda spune că însuși Zeus a ținut să-și manifeste prezența trăsnindu-i mormântul, aceasta fiind din partea zeiței semnul celei mai înalte onorări. Se mai spune, de asemenea, că Dionisos, tiranul Siracuzei, ar fi cumpărat cu preț fabulos lira, tablele și stiletul poetului, relicve pe care apoi le-a destinat cu mare cinste unui templu al muzelor.

După moartea lui, gloria lui Euripide a devenit nemărginită. La corul de elogi ce i s-au adus s-au raliat chiar și aceia care cu nu mult înainte îl atacaseră violent. Nu numai Atena, ci întreaga lume greacă i-a cinstit memoria, socotindu-l poetul ei favorit. La serbările închinat lui Bacchus, multă vreme de acum înainte, tragediile lui Euripide vor fi cele mai cerute. Oratoria și filozofia din diferite școli își vor alege citatele, cu preferință, din operele lui. Pictorii de vase se vor inspira din textele lui. Popularitatea lui Euripide va fi aproape fără precedent în viața grecilor. Autorii latini de teatru, și ei, vor traduce sau imita mai cu seamă pe Euripide.

2. Opera

Dintre cei trei mai tragici greci, Euripide este acela în a cărui operă timpul a făcut cele mai puține ravagii. Din nouăzeci și două de piese ce-i sunt atribuite, ni s-au păstrat optsprezece tragedii, o dramă satirică și numeroase fragmente din celelalte opere.

Poetul își ia subiectele cu predilecție din istoria fabuloasă a Atenei. Păstrează și teme din ciclurile epice ale vechilor epopei, fără însă a face din acestea o materie preferată. În tratarea lor, practică o libertate aproape totală. După cum îi cere interesul dramatic urmărit, le adaugă și alte feluri de fapte: legende locale, istorioare, întâmplări de însemnătate secundară, narațiuni, fără fonduri de tradiție în ele etc. Nu întâlnim nici un spirit de sistem; trilogiile, și ele, rareori dacă urmăresc vreo unitate. Ceea ce conduce mai cu seamă alegerea lui Euripide e puterea patetică a situațiilor. Are preferință pentru subiectele ce pot aduce pe scenă pasiuni mari și violente. Nu se preocupă ca în personajele și situațiile sale să pună linie legendară sau adevăr istoric; totul e ca aceste personaje și situații să comporte pe scenă lacrimi, suferințe, tulburări profunde. Nu mai poate fi vorba, aici, de acea ordonanță simplă și impunătoare pe care am întâlnit-o în operele lui Eschil, și nici de acea armonie severă pe care Sofocle știa s-o concentreze în scenele sale de eroism moral. Euripide, în schimb, vine cu o varietate de aspecte atât de puțin obișnuite, încât pentru moment ea ne lasă impresia că linia clasică a tragediei a fost grav zdruncinată. Găsim: aventuri, omoruri, incesturi, dezlănțuiri pasionale, catastrofe ce se înfruntesc chemându-se una pe alta, situații neașteptate, crime și mizerii,

fapte ce pot să ne uimească; cu alte cuvinte, ne aflăm într-o lume nouă, o lume necunoscută în tradiția tragică de până atunci.

Nu avem o cronologie exactă a operelor lui Euripide; mai bine zis, n-o avem decât în parte. De aceea, în înșirarea de mai jos se va folosi mai mult o ordine logică a subiectelor decât una a apariției în timp.

a. Hecuba. Se crede că piesa a fost jucată în anul 421 î.Ch. E socotită drept una din cele mai frumoase opere ale lui Euripide. Subiectul ei s-a inspirat din ciclul epic al Troiei.

Hecuba, văduva regelui Priam al Troiei, e luată în captivitate de către grecii învingători. În drumul lor spre patrie, aceștia se opresc în Tracia, la Chersones, unde cu câțva timp înainte Hecuba trimisese pe fiul său, Polidor, pentru a-l pune la adăpost de ororile războiului. Ea nu știe, însă, că între timp Polimestor îi ucisese fiul, pentru a-i lua bogățiile. Noaptea, în fața cortului în care Hecuba dormea împreună cu alte captive, se ivește umbra lui Polidor, care, după ce îi relatează cum a fost ucis de Polimestor, o anunță că trupul său plutește acum fără lacrimi și fără mormânt pe valurile mării, că din mormântul său Achile a cerut grecilor ca fiica ei, Polixena, să-i fie jertfită drept plată pentru serviciile aduse și că astfel în curând mama va avea în față cadavrele ambilor ei copii.

Polixenia află chiar din gura mamei sale sentința ce-o așteaptă. Primește faptul cu resemnare, considerând că moartea poate fi și un bine. Curând sosește și Ulise, pentru a comunica Hecubei hotărârea inflexibilă a armatei grecești. Implorările Hecubei – în care poetul zugrăvește tulburător de frumos durerea mamei – sunt zadarnice. Ulise rămâne neclintit; pentru greci, onorarea memoriei lui Achile e mai presus de orice. Mama cere să fie sacrificată ea în locul fiicei. Polixenia, cu înălțimea de cuget pe care i-o dă gândul că prin moartea ei își va răscumpăra libertatea, cere lui Ulise s-o conducă fără întârziere la altarul fatal. Scena despărțirii dintre mamă și fiică este de un dramatism cutremurător.

Talthibios, crainicul lui Agamemnon, îi vestește Hecubei că sacrificiul s-a petrecut și că este liberă să îndeplinească față de trupul victimei ultimele îndatoriri. Hecuba trimite un sclav să aducă apă din mare, pentru a spăla după datină trupul fiicei sale. Acesta se întoarce, purtând ascuns sub un văl cadavrul lui Polidor, zvârlit de valuri pe mal. Pusă și în fața acestei nenorociri, nefericita mamă nu-și mai poate reține disperarea. Bănuiește crima lui Polimestor și jură să se răzbune.

Hecuba cere lui Agamemnon să-i îngăduie a-și lua această răzbunare, împotriva celei mai necinstite gazde ce a existat vreodată. Pentru moment, acesta ezită. Hecuba, însă, își reînnoiește rugămințile, punând în joc toată puterea ei pasională de a îndupleca pe învingător.

„AGAMEMNON: Oh! Nefericită, suferințele tale au întrecut orice măsură.

HECUBA: Sunt strivită, Agamemnon, nu există nenorocire pe care să n-o fi încercat.

AGAMEMNON: Da! Da! Ce femeie a fost vreodată mai năpăstuită?

HECUBA: Nici una, în afară poate de Nefericirea însăși. Dar, ascultă, ia aminte la ceea ce mă face să-ți cad în genunchi! Dacă ai cumva credința că e drept să sufăr, m-aș resemna; dacă nu, răzbună-mă împotriva acestui om, împotriva acestei gazde nelegiuite, care, fără teamă de zeii de jos sau cei de sus, a comis fapta cea mai păgână; da, împotriva acestuia, care de atâtea ori s-a așezat la masa mea, unde l-am pus în fruntea musafirilor. După ce-a primit totul de la mine, după ce a promis că-mi va păzi copilul, mi l-a ucis! Nici măcar nu i-a făcut cinstea de a-i hărăzi un mormânt; dimpotrivă, i-a aruncat trupul în mare. Eu, într-adevăr, sunt sclavă și fără putere; dar zeii sunt puternici și legea îi guvernează; căci legea e aceea prin care cunoaștem pe zei, și prin ea ajungem să deosebim ceea ce e bine de ceea ce e rău. Dacă această lege pe care o au în păstrare este călcată, dacă aceia care îșiucid oaspeții și jefuiesc templele nu sunt pedepsiți, atunci nu mai există nici o dreptate printre muritori. Fii pentru mine cu înțelegere, și privindu-mă ca un pictor din puțină depărtare, ia aminte la atâtea dureri ce mă copleșesc! Altădată eram regină, azi sunt sclava ta; odată eram mamă fericită, astăzi sunt bătrână, fără copii, fără patrie, părăsită de toți, cea mai nefericită dintre muritoare. Oh, nenorocita de mine!..."

Până la sfârșit, Hecuba se răzbună, atrăgând pe Polimestor în cortul ei și scoțându-i ochii. Acesta furios, ca sub puterea unei iluminări, prezice Hecubei că va fi transformată în cățea furioasă și aruncată în mare. La sfârșit, Agamemnon trimite pe Hecuba să îngrijească de îngroparea celor doi morți ai ei și face făgăduințe zeilor pentru reîntoarcerea fericită a grecilor în patrie.

Drama nu are suficientă unitate. Cele două acțiuni nu sunt suficient de legate între ele, ceea ce contribuie oarecum la divizarea interesului. Lipsa de unitate logică e compensată printr-o unitate estetică, rezultând din gradarea meșteșugită a efectelor. În prima parte, ni se zugrăvește durerea mamei, în tot ce aceasta ar putea avea mai sfâșietor; în cea de a doua, asistăm cum suferința excesivă poate târî sufletul omenesc în cruzimi sălbatice. Scenele propriu-zise de acțiune sunt lăsate la sfârșitul piesei; până la ele, unitatea acesteia se susține prin linia patetică a suferințelor, a neliniștilor, a momentelor de teamă și a sentimentelor de milă puse în joc.

Prin dramatismul ei intens, ca și prin frumusețea poetică a textului, ea poate fi considerată una dintre cele mai caracteristice și mai patetice opere ale teatrului grec.

b. Oreste. Subiectul seamănă cu cel tratat de Eschil în *Eumenidele*. Este o verigă din lanțul de episoade sângeroase ale Atrizilor. Oreste și Electra, care după ce au comis paricidul lor sunt condamnați la moarte de către argieni, se pregătesc să se răzbune împotriva lui Menelaos, care i-a trădat. Pilade, prietenul credincios al lui Oreste, îi ajută să-și îndeplinească planul. Urmează o serie de peripecii, care lăsate în voia lor ar fi dus și la alte omoruri, din ce în ce mai crude. Apare însă Apollon, care dezleagă situația, pentru a face să înceteze odată această fatidică vărsare de sânge. În sfârșit, este readusă liniștea mult așteptată, în cetatea Argos și în sânul familiei lui Agamemnon.

În *Eumenidele*, piesa similară a lui Eschil, Furiile erau reprezentate așa cum și le închipuia imaginația populară: niște făpturi reale, vii, cu înfățișare crudă, cu mișcări violente, cu șerpi încolăciți în păr, evoluând în dansuri sinistre și chinându-și victima aproape fără întrerupere. Euripide, însă, le scoate din domeniul fabulei, pentru a le da în schimb un caracter mai psihologic: nu mai sunt făpturi concrete, ci niște fantome plătuite de mintea lui Oreste, în delirul său halucinant și în tortura intimă pe care i-o dă mustrarea de conștiință.

Euripide, ca poet al pasiunilor, are o marcată preferință în a zugrăvi delirul. Eschil, și el, ni l-a înfățișat, în personaje ca Io, Casandra și Oreste. Totuși, între concepția unuia și a celuilalt există deosebiri mari. La Eschil, delirul venea de sus, se manifesta în individ ca o posesiune divină; la Euripide, el este halucinație, provenită din exaltarea simțurilor, din durere fizică ori morală, din crispări ori oboseală nervoasă. Eschil făcea din delir un semn de putere divină; Euripide ne-a arătat prin el până unde poate merge infirmitatea omenească. Îl găsim la mulți din eroii săi: la Hercule și Agavé, ca această piesă, la Oreste, ca obsesie rezultând dintr-o grea deprimare fizică și morală.

c. Fenicienele. Subiectul se aseamănă cu cel din *Cei șapte împotriva Tebei* de Eschil. Apar însă mai multe personaje și episoade, acțiunea este mai plină de evenimente, expunerile sunt mai lungi, ceea ce face ca piesa să aibă puncte de apropiere cu dramele noastre moderne.

Nodul acțiunii îl formează dușmănia dintre cei doi fii ai lui Edip, Eteocle și Polinice. Apar amândoi pe scenă, în așa fel încât să simțim în mod viu opoziția dintre caracterele lor. Eteocle e dur, distant, neclintit în ambiția lui; are în mână sceptrul puterii și nu înțelege să-l părăsească, chiar dacă pentru aceasta ar trebui să violeze legile justiției. Polinice, o natură mai calmă, cere respectarea unui tratat pe care fratele său l-a acceptat de bunăvoie. Jocasta, mama lor, face eforturi desperate pentru a-i împăca. Acesta e de fapt episodul nou introdus de Euripide și totodată cel mai bine susținut din punct de vedere dramatic. Piesa cuprinde multe momente puternice, de o rară frumusețe dramatică: intervenția – de altminteri infructuoasă – a Jocastei, prorocirile lui Tiresias, lupta fratricidă dintre Eteocle și Polinice, moartea voluntară a Jocastei ș.a. Pe alocuri unitatea piesei e frântă, din cauză că Euripide practică procedeul de compoziție și urmărește prea mult varietatea situațiilor. Astfel, scena în care apare Edip însoțit de Antigona, pentru a se lamenta în fața trupurilor neînsuflețite ale celor doi copii ai săi, deși emoționantă prin patetismul ca și prin omenescul ei, încarcă inutil acțiunea, răpindu-i claritatea și coerența.

Numele de *Fenicienele* dat piesei provine de la corul format din acele femei egiptene care în drumul lor spre Delfi, spre a se consacra lui Apollon, s-au oprit la Teba.

Subiectul acestei dramei este unul dintre cele mai folosite în creația lor de către poeții tragici universali; înainte de Euripide l-au tratat Frinicos și Eschil, iar după aceștia îl vor cânta Seneca, Racine și Alfieri.

d. Medeea. Se numără printre cele mai bine construite piese ale lui Euripide. Patetismul ei cunoaște pe alocuri culmi aproape neîntrecute. Acțiunea ei, simplă și mare, alunecă repede spre deznodământ, fără însă a pierde ceva din gradarea necesară a sentimentelor. E socotită printre capodoperele teatrului grec.

Medeea este părăsită de Iason, acesta urmând să se căsătorească cu fiica lui Creon, regele Corintului. Într-un greu acces de desperare și de gelozie, urmărită obsedant de gândul de a se răzbuna împotriva necredinciosului și de a-i sfâșia inima, omoară pe cei doi copii pe care îi avea de la acesta și face să-i piară și rivala.

Iason, aflând întâi de moartea logodnicei sale și a regelui Creon, apoi și de aceea a fiilor săi, dă ordin ca Medeea să fie închisă în palat, pentru a se răzbuna și el la rândul său. Este însă prea târziu. Într-un car atenian, tras de dragoni înaripați, Medeea călătorește spre Atena, având cu ea cadavrele copiilor. Implorările lui Iason de a-i lăsa trupurile copiilor, ca să le îngroape el, sunt zadarnice. Medeea, implacabilă, îl înfruntă, ducându-și răzbunarea până la capăt.

Admirăm, pe rând, gelozia furioasă a Medeei, felul dramatic cum își disimulează planul de răzbunare, precum și tulburarea de care e cuprinsă când se apropie momentul să lovească în copiii ei. Monologul care precede omorul este emoționant:

„MEDEEA: ... Oh, copiii mei, copiii mei! Voi, cel puțin, aveți un ținut și o casă unde departe de mine – oh, nenorocita de mine! – veți locui pentru vecie, lipsiți de mama voastră. Dar eu, cu mă voi exila pe un alt pământ, înainte de a mă fi bucurat de voi, de a vă fi văzut fericiți, înainte de a fi pregătit pentru fiecare din voi camera nupțială, de a vă fi împodobit mireasa cu mâna mea și de a vă fi aprins torțele nunții. Oh, nenorocita de mine, mândria mea m-a pierdut! Zadarnic, copiii mei, că v-am crescut, c-am îndurat pentru aceasta atâtea osteneli, că mi-am făcut griji după griji și c-am suferit durerile nașterii! Nefericită ce sunt! Puneam în voi toate nădejdlile mele; visam să mă îngrijii la bătrânețe și la moartea mea să mă așezați cu mâinile voastre în mormânt; aceasta e de fapt soarta pe care muritorii trebuie s-o dorească! Acum, toate aceste speranțe dulci s-au spulberat. Fără voi, viața mea se va târî mizerabilă. Și voi, voi, fiii mei, nu vă veți mai vedea mama: o altă existență va începe de acum pentru voi! Ei! Ei! De ce întoarceți ochii spre mine, copiii mei? Pentru ce îmi adresați acest ultim zâmbet? Vai! ce să fac? Îmi pierе curajul, iubiții mei, când văd privirea atât de dulce a copiilor mei. Nu, n-aș putea niciodată... Fugiți, depărtați-vă de mine, îngrozitoare planuri!... Voi lua cu mine pe fiii mei, în exil. Trebuie, oare, pedeptind pe tatăl cu nenorocirea pe care i-o pregătesc, să-mi sfâșii inima cu o rană nu mai puțin dureroasă?... Nu, desigur nu! deci, departe de mine, voi, toate aceste planuri!... Dar ce! Ce spun? Să-i las să mă ia în răs? Să mă expun insultelor lor? Să-mi las dușmanii nepedeptiți? Trebuie să am curaj... Ce lașitate, să mă las stăpânită de frică! Copii, intrați în palat... Oh, oh! Împiedică, inimă, nu lăsa să se petreacă o asemenea lovitură! renunță! mizerabilă! cruță-ți copiii! ei te vor urma în exilul tău și privindu-i

te vei însenina! Nu, pe zeii care locuiesc în Infern, niciodată nu voi putea suferi ca fiii mei să fie expuși a primi insultele dușmanilor pe care mi i-a dat soarta!... Trebuie deci ca ei să moară; și pentru că *trebuie*, eu însămi, mama lor, voi fi aceea care să le dea moartea!... Hotărârea e luată; din fața ei nu se mai poate da îndărăt!... În acest moment, coroana încinge fruntea rivalei mele; știu, îmbrăcată în rochia otrăvită, regala soție își dă sfârșitul. În clipa în care trebuie să pășesc pe calea mea cea mai funestă, vreau să-mi mai văd copiii încă o dată. Dați-mi mâna, copiii mei! Dați-mi-o, să v-o sărute mama voastră! Oh, mână scumpă, cap iubit, chip bun și nobil al copiilor mei!... vă doresc fericire, dar dincolo... aici, tatăl vostru v-a răpit-o... Oh, îmbrățișări dulci, oh obraji fragezi; oh, suflare proaspătă a copiilor mei!... Duceți-vă, duceți-vă acum! nu pot să vă mai privesc; mă frâng sub povara răului ce m-apasă... Pricep toată grozăvia faptei pe care trebuie s-o împlinesc... Dar mânia mi-e mai puternică decât judecata... Patima, iată ce aduce cele mai mari nefericiri muritorilor!..."

Prin construcția sa dramatică, *Medeea* alcătuiește în teatrul lui Euripide, oarecum, o excepție. Acesta nu urmărește ca scenele ce compun tragedia să decurgă una din alta, să se înlănțuie într-o succesiune naturală, bazată pe adevărul intim din evenimentele puse în cauză. Euripide e mai bucuros să se apropie de situații vii, contrastante, de surprize și de efecte emoționante decât de acțiuni susținute, mergând din treaptă în treaptă spre deznodământul lor necesar. În *Medeea*, însă, nu e cazul. Aici, spiritul spectatorului este ținut să se concentreze tot timpul asupra personajului central; în ce privește acțiunea, aceasta are în ea o pronunțată ordonanță arhitecturală.

Medeea este una din dramele caracteristice ale lui Euripide, prin aceea că ne înfățișează o latură fundamentală a poetului: arta lui de a zugrăvi pasiunea iubirii, cu furtunile pe care le poate stârni în sufletul omenesc. Eroii sau eroinele lui Eschil și Sofocle – Clitemnestra, Agamemnon – își proclamă pasiunea, chiar și-o glorifică, dar n-o descriu, nu ne dau analiza stărilor și a simțirilor ce o compun. Eroii lui Euripide, dimpotrivă, și-o trăiesc, și-o manifestă în elementele și articulațiile ei, ne-o zugrăvesc pe o gamă întreagă de manifestări. Substanța tragică, la aceștia, se constituie tocmai prin larga desfășurare a pasiunilor lor.

Medeea este prin excelență o faptură pasională. Iubirea în ea s-a stins; a făcut însă loc unei mari și orgolioase pasiuni a răzbunării. Aceasta o îndeamnă la acțiune; îi împrumută neașteptate puteri de disimulare, tot așa după cum îi incită imaginația la combinațiuni teribile. Asistăm la o luptă plină de sfâșieri, patetică, la capătul căreia această pasiune de răzbunare învinge chiar instinctul firesc de mamă, transformându-se într-un egoism pe cât de mișcător, tot pe atât de sălbatic.

Subiectul *Medeei*, și el, a fost larg întrebuințat de către scriitori tragici ai diferitelor epoci. În literatura franceză avem tragedii cu acest titlu, scrise de către Corneille (1653), de Longepierre (1694), Ernest Legouvé (1854), Hippolyte-Lucas

(1855), Catulle Mendès (1898); în literatura engleză avem piesa lui Glover (1761), iar în cea germană piesa celebră a lui Grillparzer.

e. Hipolit. Fedra, soția lui Teseu, se îndrăgostește de Hipolit, fiul său vitreg. Hipolit îi respinge această dragoste, ceea ce o determină să se sinucidă. Murind, însă, ea acuză pe Hipolit, printr-un document mincinos, tocmai de incestul pe care acesta i-l refuzase. Teseu, considerându-se înșelat, devine furios, înțelege să se despartă de fiul său, îl gonește și îl blestemă, chemând asupra lui mânia lui Poseidon. Zadarnic Hipolit își pledează nevinovăția; se vede silit, deci, să plece. Corul deplânge nenorocirile abătute asupra tânărului. Între timp, Teseu află de la un emisar că un monstru ieșit din mare a speriat caii de la atelajul în care se afla fiul său și că acesta, groaznic desfigurat, e pe moarte. Regele consimte să-și vadă fiul muribund. În momentul când acesta este adus pe brațe de către servitori, zeița Artemis apare din văzduh, dezvăluie nevinovăția lui Hipolit și arată că acesta este victima unei mâinii geloase și răzbunătoare a zeiței Afrodita. Hipolit, ascultând de sfatul lui Artemis, pentru care nutrea un sentiment mitic de iubire, iartă pe tatăl său și își dă sufletul în brațele acestuia.

În prologul dramei, Afrodita anunță că vrea să se răzbune pe fiul lui Teseu și că ține să se cunoască dinainte în ce chip își va lua această răzbunare. S-ar părea, din aceasta, că toate evenimentele ce se vor succeda se află sub semnul dinafară al unei voințe implacabile. În realitate, însă, Euripide continuă și aici să pună pasiunile omenești înaintea fatalității divine. Dragostea e privită în fundamentele ei naturale, ca o lege a lumii pământești, capabilă deci să ducă și la fericire, dar și la grave tulburări fizice și morale.

Suferința fizică, așa cum o zugrăvește Euripide, se adresează deopotrivă și sentimentelor, și simțurilor. Chinurile lui Hipolit, când e adus însângerat pe scenă, sunt notate cu precizie realistă. Cuvintele rostite în această împrejurare au în ele atât strigătele de amărăciune ale sufletului, cât și izbucnirea fizică a mușchilor și a nervilor chinuți de durere. Senzația și sentimentul se conjugă, formează o unitate.

În literatura dramatică universală, tema din *Hipolit* a fost de multe ori reluată. Cea mai cunoscută din dramele cu acest subiect este *Fedra* de Racine, scrisă în 1677. La acesta, însă, accentul de personaj principal nu mai cade pe Hipolit, ci pe Fedra, pe care poetul o consideră „perfidă și incestuoasă fără voia ei”.

f. Alcesta. Este încă discuție, dacă această piesă trebuie considerată o tragedie, o tragicomedie sau o dramă satirică. Ce este însă sigur e că în tetralogia din care făcea parte ea ocupa locul rezervat dramei satirice. Subiectul este împrumutat dintr-o legendă foarte apreciată în lumea greacă.

În prologul piesei, Apollon povestește faptele. Fiind gonit din cer de către Zeus, zeul găsește adăpost la Admet, regele tessalian, căruia în schimbul acestui serviciu îi va proteja casa. La rugămintile lui, Parcele primesc ca sorocul de moarte al lui Admet să fie împins mai departe, cu condiția de a li se da o altă persoană care să moară în locul lui. Toți, pe rând – prieteni, tată, mamă – refuză un asemenea sacrificiu. Singura ființă care consimte să moară pentru el este Alcesta, soția lui. Durerea separației este zugrăvită de către Euripide cu putere.

Sfârșitul, însă, este fericit. Zeii, cucerii și fermecați de devotamentul tinerei femei, o recheamă la viață. „O dragoste nobilă și generoasă – spune Platon, relatând această legendă în *Banchetul* – înduplecă chiar și pe zei“. Hercule o va smulge din ghearele morții, pentru a o readuce în viața ei de cămin.

Principală frumusețe a acestei piese stă în delicatețea și adevărul cu care Euripide zugrăvește sentimentele. Dragostea duioasă și plină de pietate a Alcestei se sprijină pe o admirabilă fermitate a spiritului. Admet, deși natură mediocră, este capabil de simțire sinceră și prelungă. Afecțiunea slugilor este redată emoționant, cu o discreție plină de căldură și de omenesc. Personajul lui Hercule, deși are în el ceva aspru și strident, se impune până la sfârșit prin devotamentul său sigur și generos.

Printre scriitorii moderni care au tratat același subiect, avem de citat pe: Hardy (1784), Lagrande-Chancel (1703), Boissy (1727), Calzabigi (1764), Alfieri (1798). El a folosit și ca libret de operă, pentru compozitorii Quinerault (1674) și Glück (1764).

g. *Andromaca*. Această piesă e rânduie printre creațiile mai slabe ale lui Euripide. Constatăm în ea o anume incoerență, atât în conducerea intrigii cât și în definirea personajelor.

Andromaca, văduva lui Hector, se află în captivitatea lui Neoptolem sau Pirus, regele Epirului, de la care are un fiu, Molossos. Hermiona, soția lui Neoptolem, și Menelaos, tatăl ei, pun la cale în secret pierderea mamei și a fiului. În clipa în care Menelaos se pregătește să gătuie pe Molossos, urmărind prin aceasta să scoată și pe Andromaca din templul în care se refugiase, bătrânul Peleu, bunicul lui Neoptolem, vine în ajutorul victimelor. Menelaos se retrage în Sparta. Între timp sosește pe neașteptate Oreste cu gândul de a lua pe Hermiona cu el, după ce în prealabil avusese grijă să pregătească la Delfi cursa în care va trebui să piară Neoptolem.

Oreste pleacă, ducând cu el și pe Hermiona. Se anunță moartea lui Neoptolem. Peleu și corul se lamentează regretând că acesta n-a pierit împreună cu tatăl său, Ahile, sub zidurile Troiei. Deodată pământul se cutremură și zeița Thetis își face apariția. Ea cere lui Peleu să nu se lase copleșit de desperare și-i ordonă să-l îngroape pe Neoptolem la Delfi, aproape de altarul lui Apollon.

Subiectul din *Andromaca* va fi reluat de Racine, în secolul al XVII-lea, într-una din capodoperele universale ale genului clasic. În trăsături generale, intriga se aseamănă. Însă, în ce privește personajele, în *Andromaca* lui Racine acestea vor avea o linie mai precisă și o mai mare fermitate de simțire, ceea ce va îngădui poetului să zugrăvească una din cele mai depline și mai tulburătoare psihologii feminine ce-au fost aduse vreodată pe scenă.

h. *Rugătoarele*. Această piesă nu are comun cu piesa lui Eschil decât numele. Oarecum, ea continuă ideea și preocupările din *Fenicienele*. Se crede că în compunerea ei anume circumstanțe au contat foarte mult. Astfel, într-un moment de conflict intens între Atena și Teba, ea era menită să facă elogiul Atenei, ca adevărata păstrătoare a valorilor și a tradițiilor grecești.

Mamele celor șapte luptători morți în război la porțile Tebei, conduse de Adrast, regele Argosului, imploră ajutorul Atenei pentru a dobândi trupurile neînmormântate ale fiilor lor. Teseu, mișcat de aceste rugăminți, se face apărătorul drepturilor sacre ale morților. El va obține cu forța rămășițele pământești ale celor șapte eroi, rămășițe pe care Teba refuzase să le dea de bunăvoie.

Și în această piesă, ca în multe altele din repertoriul tragic al grecilor, întâlnim grija pusă de aceștia în cultul morților. A cinsti memoria celor morți și a împlini cu pietate riturile înmormântării erau datorii morale adânci, cu putere de lege sfântă. Se credea că umbra celui rămas neîngropat e sortită să rățăcească la nesfârșit pe malurile Styxului, fără să poată intra împăcată în Câmpiile Elizee. Un mort rămas neîngropat: aceasta însemna un blestem, o calamitate morală, o rușine atât pentru familia celui dispărut cât și pentru cetatea din care făcuse parte.

Acțiunea piesei e limitată; e făcută mai mult din discursuri decât din desfășurări de evenimente. Mulțimea de lamentații și de invocări lirice pe care o găsim în ea îi dau – cum s-a spus – caracterul unei „elegii de mare spectacol” și confirmă încă o dată vocația lui Euripide de poet al durerii.

i. *Ifigenia în Aulida*. Subiectul seamănă cu acela ce apare la Eschil și Sofocle. Euripide îi imprimă însă nota sa personală, atât prin peripecțiile pe care le inventă cât și prin lupta de sentimente ce trebuia să decurgă din acestea.

Grecii, reuniți la Aulida, nu pot ridica ancorele ca să plece spre Troia, fie din cauza vânturilor contrarii, fie din cauza prea marii liniști a mării. Un oracol le prezice că situația nu va înceta până ce pe altarul lui Artemis, zeița cetății, nu va fi sacrificată Ifigenia, fiica lui Agamemnon. Urmează o succesiune de episoade, emoționante prin durerea și patetismul din ele. Agamemnon, tatăl ezită între suferința lui de părinte și datoria de-a împlini voința zeilor. Menelaos, fratele lui Agamemnon, la început ferm în credința că sacrificiul va trebui înfăptuit, se lasă și el înduplecat de glasul inimii. Nu mai puțin sesizante sunt și celelalte scene: întrevăderea dintre fiică și tată, destăinuirea secretului, implorările de cruțare ale Ifigenei, durerea Clitemnestrei și lupta ei de a se împiedica fapta, străduințele lui Ahile și, mai cu seamă, schimbarea de hotărâre a tinerei fete, gata acum să se devoteze binele comun al patriei. O. vom auzi strigând: „Mă dau Greciei; sacrificati-mă, voi, războinici; și, uzi încă de sângele meu, alergați să învingeți Troia, ruinele ei vor fi monumentul veșnic al gloriei mele; vor fi copiii mei, nunta mea, triumful meu!” Devotările, la greci, trebuiau respectate; a te împotrivi lor sau a le tulbura prin lacrimi, era a comite aproape un sacrilegiu. În fața hotărârii atât de categorice a tinerei fete, Ahile nu va mai avea altceva de făcut decât să rămână lângă altar cu soldații săi, gata să intervină numai dacă în momentul fatal Ifigenia ar fi avut vreo revenire. În ultimul moment, Artemis o salvează, lăsând pe altar o ciută, pentru a fi sacrificată în locul ei.

Remarcabilă, în această piesă, este gradarea dramatică a sentimentelor. Întâi, asistăm la stările dureroase de indecizie din cugetul lui Agamemnon; pe urmă, facem cunoștință cu sentimentul de alarmă și rugăciunile Clitemnestrei; culminația

este dată de eroismul Ifigeniei, ceea ce face ca ultimele scene să fie de o măreție tulburătoare. Euripide nu s-a condus în concepția și în compoziția sa dramatică de un sistem anumit, cu atât mai mult de un sistem rigid; acesta i-a dat puțința să-și varieze mijloacele, din care cauză piesele sale au în ele mișcări și neprevăzături ce sunt ale viciei însăși.

Euripide, ca poet dramatic, excelează în zugrăvirea scenelor de devotament eroic. Ce trebuie să subliniem, e că aceste scene nu sunt făcute numai din trăsături grave, severe, ci și din sentimente comune, răsărite viu, neprefăcut, prin însăși spontaneitatea simțirii. Ifigenia, cu care facem cunoștință la începutul piesei, nu bănuiește nimic din tragedia care o așteaptă: e o făptură plină de prospețimea și de naivitatea tinereții sale, limpede ca lumina, având curiozitatea și totodată ignoranța fermecătoare a nevinovăției ei. Se bucură de gloria tatălui său, îi simte măreția, fără însă ca în aceste sentimente să se strecoare vreo dără, fie ea și firavă, de presumție. Cu aceeași cuviincioasă naturalețe, va ști să primească și aspra necesitate a sacrificiului ei.

Devotarea Ifigeniei nu are poate înălțimea sublimă a aceleia pe care ne-o înfățișează Antigona, eroina lui Sofocle. Este însă mai mișcătoare, prin simplitatea, prin liniștea și prin fondul său uman.

Subiectul *Ifigeniei* a fost de multe ori reluat de către poeții moderni. EL a atins înălțimi poetice și dramatice de seamă în operele lui Rotrou (1640) și Racine (1674).

j. *Ifigenia în Taurida*. E considerată printre cele mai cuceritoare opere ale poetului nostru. Acțiunea ei continuă pe cea din *Ifigenia în Aulida*.

Ifigenia, sora lui Oreste, după ce cu ajutorul zeiței Artemis a scăpat de sacrificiul din Aulida, se află acum în Taurida, ca preoteasă a aceleiași zeițe, trebuind să prezideze un cult barbar, potrivit căruia orice străin rățacit pe acele meleaguri urma să fie sacrificat pe altarul zeiței Artemis. La un moment dat i se aduc pentru a fi jertfiți doi străini. Erau Pilade și Oreste, prietenii buni și nedespărțiți. Acestuia din urmă un oracol îi prezisese că va fi ușurat de poverile morale ce-i apăsau cugetul numai dacă va izbuti să ducă în Grecia, din această țară îndepărtată, statuia zeiței Artemis. La început, Ifigenia nu-și dă seama că e fratele său; faptul va îngădui poetului de a face din recunoașterea lor ulterioară un episod deosebit de dramatic. Încunoștiințată apoi despre planul ce-i adusese pe cei doi bărbați în Taurida, Ifigenia ia hotărârea să-și ajute cu orice riscuri fratele. Procedând cu ingeniozitate, ea înșală vigilența regelui Thoas și înlesnește prizonierilor să fugă pe mare cu statuia zeiței, sub protecția zeiței Atena.

Arta lui Euripide de a zugrăvi cu pătrundere sentimente naturale se va simți la largul ei în scenele menite să descrie curajul inspirat de afecțiune al Ifigeniei, prietenia devotată a lui Pilade și fermitatea plină totuși de tristețe din sufletul lui Oreste.

În concepția sa dramatică, Euripide proceda mai liber decât înaintașii săi. Avea și el un respect profund pentru materia tragică, fără a-i atribui fixități religioase și dogmatice. Nu ezita, anume, să modifice sau să combine elementele din legende, dacă astfel putea să obțină situații și efecte dramatice. Cea mai bună parte din

Ifigenia în Taurida pregătește scena *recunoașterii*, pe care poetul o conduce cu măiestrie și subtilitate. În felul cum o pregătește, cum o gradează, cum o face așteptată, cum o lasă încă să întârzie așa încât să aleagă pentru producerea ei momentul cel mai emoționant cu putință, recunoaștem încă o dată simțul lui Euripide pentru teatru, știința lui delicată, ca și abilitatea.

Numărul autorilor moderni care au imitat acest subiect e deosebit de mare. Avem de citat, în această privință, poeți italieni ca Ruccellai (1526) și Mastello (sec. XVII–XVIII), poeți francezi ca Thomas Sibilet (1549), Leclerc și Boyer (1681), Lagrande-Chancel (1697) și Guimont de la Touche (1757). Mai cu seamă avem de citat pe Goethe (1786) și pe componistul german Glück.

l. Resus. Subiectul este extras din cântul X al *Iliadei*. Piesa se prezintă vizibil mai slabă în raport cu celelalte, ceea ce a și trezit întrebarea dacă ea aparține sau nu lui Euripide. Este vorba de cunoscutul pasaj care descrie răpirea cailor lui Resus de către Diomede.

m. Troienele. Piesa pare mai mult o succesiune de scene tulburătoare decât o dramă propriu-zisă, cu intrigă și deznodământ. Subiectul înfățișează soarta tristă rezervată femeilor din Troia, a doua zi după căderea cetății. Casandra, în momentul în care heraldul lui Agamemnon e gata s-o ducă în prizonierat, izbucnește în profețiile ei sumbre, anunțând toate nenorocirile care vor prăbuși casa Atrizilor. Andromaca va trebui să urmeze pe Neoptolem iar Hecuba pe Ulisse, adică pe grecul pe care îl detestă cel mai mult. Puterea și frumusețea piesei stau în forța comunicativă și emoționantă a scenelor lirice. Consoalrea reciprocă pe care și-o aduc Andromaca și Hecuba în momentul despărțirii, delirul Casandrei, moartea lui Astyanax, fiul Andromacăi, ceremonia funebră în cursul căreia Hecuba se lamentează pe trupul neînsuflețit al nepotului ei, scena în care Hecuba și celelalte captive din Troia asistă la incendierea cetății și la lumina flăcărilor își iau rămas bun de la patria, de la templele și de la morții lor – toate acestea ne fac să asistăm rând pe rând la momente de durere, de spaimă, de înduioșare, de deznădejde, fiecare din acestea în măsură să ne tulbure profund.

Piesa e cu deosebire caracteristică, pentru a ne înfățișa concepția de dramă a poetului nostru. Avem de-a face, nu atât cu un subiect în regulă, cât cu o seamă de fragmente epice puse în formă de dramă. Aproape că nu există o legătură intimă între ele. Prin ce, atunci, poetul izbutește să le dea totuși o unitate? Prin aceea că toate au un conținut uman intens, că pot concentra într-un spațiu restrâns o seamă de evenimente patetic de dureroase și că prin convergența lor în jurul aceluiași personaj dau la iveală o anume gradatie de efecte.

n. Baccantele. Subiectul fusese tratat și mai înainte, în piese care nu ni s-au mai păstrat, de către Tespis, Frinicos, Eschil și Sofocle. Pentu, regele Tebei, se opune ca în cetatea lui să fie introdus cultul zeului Bacchus. Într-o dezbatere la care iau parte regele Cadmus, bătrânul întemeietor al Tebei, și bătrânul proroc Tiresias, acesta din urmă face elogiul lui Bacchus, zeul care va avea o soartă mare în lumea greacă, ca unul ce a descoperit licoarea divină capabilă să aducă oamenilor

alinări, bucurii și exaltări fericite sau să le înecă în uitare suferințele lor zilnice. Până la sfârșit, Penteu nu se va mai putea opune la introducerea în cetate a unui zeu ce-și făcuse simțită prezența printr-un lanț întreg de fapte extraordinare. Scenele finale au aproape o notă lugubră. Penteu, fără vedere și cu mintea rătăcită, este sfâșiat de către Baccante, în furia lor răzbunătoare. Agave, mama nefericitului rege, apare pe scenă ținând în mână capul fiului său și spunând că este capul unui leu pe care l-a sfâșiat cu propriile ei mâini. Corul Baccantelor se bucură cu cruzime, felicitând-o pentru această faptă.

În dosul acestor episoade, piesa ascunde un fond filozofic semnificativ. Conflictul dintre Penteu și Bacchus simbolizează, de fapt, lupta dintre rațiunea ome-nească și exaltarea divină. Care, dintre aceste două concepții de viață, exprimă mai mult adevărata înțelepciune? Penteu e stăpânit de intenții bune, respecta datele și rigorile rațiunii, are un sentiment înalt al datoriei sale față de cetate. Nu simte vreo atracție misterioasă a necunoscutului și refuză să creadă în valabilitatea exaltărilor.

o. Heraclizii. Piesa prezintă oarecare asemănări cu *Rugătoarele* lui Eschil. Urmașii lui Hercule, mama și copiii săi, sunt persecutați de către Euristeu, a cărui ură împotriva eroului continuă și după moartea acestuia. Aceștia rătăcesc în toată Grecia de nord, din oraș în oraș, în căutarea unui adăpost. Până la sfârșit, primesc azil în Atica, la Marathon, prin bunătatea lui Demofon, unul din fiii lui Teseu.

Piesa păcătuiește prin prea multe discursuri, prin lipsă de personaje centrale care să mobilizeze interesul spectatorilor, prin neadâncimea sentimentelor puse în joc și prin slăbiciunea caracterelor aduse pe scenă.

p. Elena. În această piesă, Euripide dramatizează versiunea lui Stesichor, celebru poet liric din secolul al VI-lea î.Ch., cu privire la răpirea Elenei de către Paris și la regăsirea ei de către soțul său Menelaos. Scena se petrece în Egipt. Elena se află aici, adusă de Hermes și pusă sub protecția regelui Proteu. Paris dusese cu el la Troia nu fapta reală a Elenei, ci doar o fantomă a acesteia. După moartea regelui-protector, fiul său, Teoclymen, stăruiește să ia în căsătorie pe Elena. Pentru a scăpa de insistențele pretendentului, Elena se refugiază la picioarele unui altar. Aici regăsește pe Menelaos, aruncat de o furtună pe țărm, la întoarcerea lui în patrie după căderea Troiei. După ce prin peripecii emoționante ajung să se recunoască, ei își pregătesc fuga. Theonoé, sora regelui, îi ajută să înșele vigilența regelui și astfel să-și ia drumul fericiți spre patria lor. Când regele prinde de veste că a fost înșelat, și sub prada iritației se gândește la răzbunare, apar în aer Dioscurii, îl opresc și-i amintesc că zeii înșiși sunt aceia care au dorit și au condus această fugă.

Elementele de tragedie trec oarecum în umbră; notele ce predomină dau piesei mai mult un caracter de roman dramatic.

r. Ion. În această piesă, Euripide ne dă dramatizarea în notă românească a unei vechi legende atice legată de cultul ionic pentru zeul Apollon.

Creusa, fiica lui Erechteu, regele Atenei, sedusă fără voia ei de Apollon, a dat naștere în secret unui fiu, Ion pe care l-a lăsat în grota în care i-a apărut zeul. Din ordinul acestuia, Hermes a dus copilul la Delfi, unde va fi crescut în devoțiune

de către Pythia, pentru a deveni preot. Acțiunea începe în momentul în care Creusa, căsătorită între timp cu Xuthos, regele Atenei, de la care însă nu putea să aibă copii, vine să consulte oracolul. Au loc o seamă de peripeții conduse cu imaginație și cu abilitate, la capătul cărora Xuthos ajunge să creadă că tânărul devot este fiul său. Încunoștințată de acest fapt prin indiscreția corului de femei, Creusa se lasă târâtă într-o criză furioasă de gelozie și se gândește la răzbunare prin otrăvirea tânărului, în care cu orbire nu mai vede altceva decât un fiu al rivalei sale. Crima însă nu ajunge până la capăt, pentru că în însăși clipa în care amândouă faptele urmau să-i cadă victime mama și fiul se recunosc. Atena vine să împlinească un oficiu încredințat de Apollon, confirmând lui Ion adevărul asupra nașterii sale și precizându-i o soartă plină de înălțimi.

Piesa cuprinde unele situații factice. Eroarea și gelozia Creusei, cu toată nota lor intensă și pasională, nu izbutesc însă să facă subiectul îndeajuns de tragic. Prima parte este remarcabilă prin poezia cuprinsă în pregătirea pentru sacerdoțiu a lui Ion și prin atmosfera senină de religiozitate ce învăluie locul acțiunii.

s. *Hercule înnebunit*. Piesa e construită din două părți bine distincte. În prima parte, Hercule își salvează familia de la moartea în chinuri pe care i-o ordonase Lycos, tiranul Tebei. Adevăratul nod dramatic al acțiunii apare în partea a doua. Hera, dușmana neîmpăcată a lui Hercule, iritată că toate încercările sale de a-l pierde au dat greș, recurge acum la una supremă. Din ordinul ei, Furia pătrunde în palat și rătăcește mintea eroului. Acesta, sub prada agitației, crezând că lovește în familia lui Euristeu, își îndreaptă săgețile împotriva soției și copiilor săi, ucigându-i. Se pregătea să lovească și în Amfitryon, bătrânul său tată, când însă Atena îi oprește mâna și-l cufundă pentru a se liniști într-un somn profund. La deșteptare, dându-și seama de ce-a făcut, Hercule copleșit de durere e gata să-și pună capăt zilelor. Însă Amfitryon și Teseu, după ce i-au arătat că răspunderea faptului o poartă doar voința răzbuunătoare a Herei, readuce în cugetul lui încredere și curaj. În scena finală, îl vedem luându-și un emoționant rămas bun de la tatăl său și încredințându-i dorințele sale cu privire la ultimele onoruri datorate morților săi, înainte de a pleca la Atena ca să se purifice.

Seneca, într-una din tragediile sale, a reeditat asupra dramei lui Hercule o viziune asemănătoare.

t. *Electra*. Piesa tratează același subiect pe care l-am întâlnit în *Choeforele* lui Eschil și *Electra* lui Sofocle. Este vorba de uciderea Clitemnestrei de către copiii ei, Oreste și Electra, drept răzbunare pentru moartea lui Agamemnon. Ce trebuie însă remarcat este că Euripide a adăugat în această temă antică o seamă de amănunte noi. Nu ne mai aflăm în apropierea palatului și a mormântului lui Agamemnon, ci la țară, în vecinătatea colibei locuite de un țăran sărac din împrejurimile Mycenei. Faptul tulbură oarecum linia și sobrietatea tragică a legendei, dar îi sporește lirismul prin coloritul și pitorescul ei rustic. Euripide, fie condus de aplecarea lui pentru scenele emoționante, fie stăpânit de dorința de a sublinia ceea ce putea să facă crima mai de condamnat, scoate pasajele de oroare ale acțiunii într-o voită evidență.

Această piesă, departe de a contribui în mod substanțial la gloria lui Euripide, dimpotrivă, i-a atras acestuia critici. Astfel, încă din vechime, s-a remarcat că poetul a micșorat legenda tragică în care răzbunarea pentru crimele Clitemnestrei avea în ea o măreție tragică, pentru a pune în loc o desfășurare vulgară de acțiuni, asemenea unei drame de familie.

u. *Ciclopul*. Se crede că Euripide ar fi compus și un număr de drame satirice. Din majoritatea acestora, nu se mai cunosc decât titlurile. Singura de la care ni s-a păstrat textul integral este *Ciclopul*. Poetul și-a luat subiectul din cântul IX al *Odiseii*. Ni se pune în scenă șiretlicul prin care Ulisse a izbutit să distrugă ochiul din fruntea ciclopului Polifem, salvând astfel lumea de o calamitate. Urmând unor reguli bine stabilite în compunerea de drame satirice, Euripide completează tema luată din *Odiseea* prin introducerea în acțiune a lui Silen și a fiilor săi, Satirii. Aceștia, în vreme ce cutreierau mările pentru a găsi pe Bacchus, pe care îl răpiseră pirații, au fost azvârliți pe malul unde locuia Polifem, devenind astfel sclavii acestuia. În această situație, Silen și Satirii capătă apucături de valeți, îngăduindu-și printre altele glume îndrăznețe și licențioase la adresa lui Zeus. Faptul ne arată până unde se putea merge cu libertatea de gândire și de exprimare în unele drame satirice.

*

* *

Piesele enumerate până aici sunt acelea al căror text ni s-a păstrat în întregime. De la altele – *Eol*, *Antiope*, *Bellerofon*, *Erechteu*, *Faetion*, *Filoctet*, *Hysipyle* – nu ne-au rămas decât fragmente, interesante cu documente literare și filologice, însă insuficiente pentru ca pe baza lor să se poată reconstitui vechile unități dramatice.

Dintre cei trei mari tragici greci, opera lui Euripide a avut cei mai mulți imitatori, atât printre scriitorii vechi cât și printre cei moderni. Putem găsi o explicație și în împrejurarea materială că această operă ni s-a păstrat mai bine decât celelalte. Mai plauzibilă, însă, este afinitatea pe care toți acești scriitori au simțit-o față de omenescul și dramatismul creației euripidiene. E interesant, de pildă, că Seneca, singurul tragic latin a cărui operă ni s-a putut păstra, s-a inspirat aproape exclusiv din Euripide. De altminteri, mulți dintre imitatorii moderni ai acestuia nu l-au cunoscut direct, ci prin intermediul tragicului latin.

3. Concepția dramatică, inovații, stil

Putem acum, pe baza celor rezumate până aici, să formulăm o seamă de constatări, de caracterizări și de aprecieri generale, cu privire la Euripide ca poet dramatic și la concepția lui despre teatru.

Spre deosebire de înaintașii săi, Euripide procedează în arta sa dramatică cu mai multă libertate. Aceasta privește atât concepția în sine a acțiunii, cât și tratarea ei scenică.

Eroii său au o viață agitată, luptă tot timpul; dar, nu mai luptă cu zeii sau cu o voință ideală a acestora, ci cu ei înșiși, mai bine zis cu porniri din natura lor omenească. Eschil și Sofocle se preocupau să dea sufletului omenesc măreție și înălțime, înfățișându-ne drama unor destine omenești lovite pe nedrept, în mod implacabil; Euripide, însă, nemalegând durerea de voințe fatale și superioare, o privește direct în realitatea ei umană, în formele și manifestările ei capabile să urce de la simple înfiorări până la zguduiri ultime. Păstrează mai departe conținutul legendelor consacrate, dar ce-l interesează mai presus de orice e să desprindă din acestea drama comună a vieții, cu intensitatea și variația ei de sentimente. De aceea, sentimentele puse în scenă nu plutesc într-o atmosferă hieratică sau faticidă; ele ne vorbesc cu glasul naturii, acela pe care orice spectator îl poate simți direct, prin propria lui experiență sufletească.

Euripide ne apare ca un maestru deosebit de abil și de ingenios în a ne reda pateticul situațiilor aduse pe scenă. Știe cum să pună în lumină pasiunile mari, cum să zugrăvească tulburările și furtunile inimii, cum să trezească sentimente adânci de compătimire pentru suferințele eroilor săi, cum să-și emoționeze spectatorii, cum să inspire milă și teroare, în sfârșit cum să gradeze efectele până la producerea unor incomparabile lovituri de teatru. Alegerea lui Euripide e determinată, mai ales, de caracterul patetic al subiectelor. Ce-l interesează sunt situațiile violente, pasiunile mari. Nu se preocupă dacă numele personajelor pe care le pune în scenă evocă amintiri mari, istorice; totul e ca acestea să-i pună la dispoziție lacrimi, suferințe, tulburări profunde. Ca poet, suferința omenească îl atrage îndeosebi. În dramele sale, toți care suferă pot găsi un ecou al melancoliei ce le inundă sufletele. Este un poet al durerii, care ține să pună în lumină puterea și frumusețea lacrimilor. Nu e vorba de o trăsătură voită, introdusă în planurile sale de artă, ci de o dispoziție psihologică naturală. Are sentimentul mizeriei umane, în toată întinderea, adâncimea și variațiile ei intime. Indiferent din ce provine – slăbiciune, durere, ignoranță, suferință, răutate, rătăcire – Euripide izbutește să exprime această mizerie în trăsături sesizante, pline de patetism, putere și dramatism. Pasiunile pe care le zugrăvește sunt ca niște dușmani intimi, pe care omul îi poartă în sinea sa. Poetul nostru aduce pe scenă tot ce poate impresiona sau răvăși ființa omenească: iubirea, ura, gelozia, mânia, răzbunarea, beția – fi ea chiar trecătoare – de voluptate sau de suferință. Până la el, nimeni n-a făcut un studiu mai viu, mai real și mai aprofundat al pasiunilor.

Nu e mai puțin adevărat, însă, că Euripide știe să cânte și ceea ce are darul să perfecționeze și să înfrumusețeze viața. Să ne gândim, de pildă, la felul cum ne zugrăvește farmecul tinereții, cum aduce în scenă acte de jertfă și de devotament înalt, cum cântă iubirea cu aspirațiile ei pure, cum ne face să simțim puterea tradiției și a legilor morale, cum știe să sărbătorească eroismul adevărat, cum izbutește să ne redea pe om într-o postură de ființă bravă, în luptă cu sine, nu numai într-una de inerție și abdicare. De aceea e poate greșit, în orice caz e prea simplist să-i atribuim lui Euripide un cuget sumbru, aplecat exclusiv spre nefericirea vieții.

Adevărul, aici, e mai complex și mai subtil. Dacă în judecarea oamenilor și a situațiilor omenești a simțit nevoia să vină stăruitor cu jocul lui de umbre și îngândurări, e poate tocmai pentru a sublinia prețul pe care trebuie să-l plătim pentru cucerirea luminii și a frumuseții morale.

Ar fi însă o greșeală, oricum o simplificare, să vedem în Euripide un poet doar al pasiunilor. Deopotrivă, el știe să cante și sentimente calme, obișnuite, din acelea ce fac căldura și farmecul uman al vieții: dragostea părinților pentru copii și a copiilor pentru părinți, respectul și afecțiunea mutuală dintre soți, iubirea dintre frați, prietenia, afinitatea dintre oameni și dulceața naturală a unor sentimente. Și aici, întâlnim o deosebire marcată între arta lui și aceea a predecesorilor săi. Eschil vedea din sufletul uman doar latura lui gravă, cu trăsăturile ei de forță; Sofocle, și el, a pus în lumină sentimente puternice, cu rezonanță prelungă, capabile să ne zăgrăvească eroi sau făpturi rare. În schimb, celelalte trăsături din psihologia umană, și anume trăsăturile mai simple și mai umile, legate de afecțiunea pe care ca oameni o dăm vieții de toate zilele, pe cât lipsesc la cei doi înaintași, pe atât sunt de prezente în zăgrăvirile lui Euripide.

În arta lui, poetul nostru este mai uman, mai puțin filozof decât ceilalți, dar mai psiholog. Vede, cuprinde, înțelege, transpune și interpretează în scenele lui sentimente de pe toată scara simțirii omenești. Mai cu seamă, se apleacă asupra sentimentelor instinctive, acelea care izvorăsc din ordinea naturală a vieții și din care ni se compune în cea mai mare parte existența. La vechea solemnitate a tragediei se va adăuga acum o latură nouă: cea *umană*. Euripide nu-i răpește tragediei clasice ei măreție; însă nu e mai puțin adevărat c-o aduce mai aproape de spiritul popular, legând-o de simțirea democratică a vieții. Continuă să ne înfățișeze pe scenă regi și regine; aceștia, însă, nu mai fac parte dintr-o umanitate aparte, ci au și ei gândurile, sentimentele, pornirile și reacțiile oamenilor obișnuiți.

Apropiindu-se astfel de conținuturile populare ale vieții, Euripide are meritul poetic și dramatic de a nu-și fi vulgarizat arta. Eschil și Sofocle dădeau personajelor lor o noblete superioară, uneori aproape hieratică; Euripide le împrumută o superioritate naturală: o superioritate făcută nu din principii sau dogme, ci din sinceritatea afectivă a manifestării lor, în fața diferitelor circumstanțe pe care li le rezervă viața.

Euripide știe să surprindă și să exprime luptele de sentimente contrarii ce se pot da în sufletul omenească. Aceste sentimente nu sunt puse ostil față în față, ca două forțe ce trebuie să se anuleze una pe cealaltă, ci ne sunt redată în acea împletire pe cât de spontană tot pe atât de grațioasă, ce izbuteste să ne comunice mișcarea sufletului care le adăpostește și le resimte. Este vorba de-o artă delicată, la care puțini poeți dramatici s-au putut ridica într-o măsură egală.

Așa cum am mai arătat și în altă parte, Euripide dă dovadă de o rară măiestrie poetică și dramatică în reprezentarea scenelor de devotări eroice. Oricât de sus s-ar ridica, oricâtă gravitate și forță patetică ar exista în manifestarea lor, acestea își păstrează întotdeauna umanitatea. Eroismul personajelor euripidiene nu se

sprijină pe principii sau pe dogme, nu răsare din tradiții și practici morale constrângătoare, nu ține să se situeze pe înălțimi reci și solemne. E un eroism simplu și generos, făcut din elanuri și din bunătate, pentru care nu e nevoie să porți în tine predestinări superioare sau misterioase, ci pe care eventual l-am putea împlini fiecare din noi, prin puterile noastre sufletești obișnuite.

În toată această puțință de a cuprinde *viața*, Euripide este ajutat și susținut de un puternic simț de observație. Faptul i-a atras și unele critici: tragedia – s-a spus – pentru a fi tragedie, nu are nevoie să se apropie prea mult de date reale și contingente, ci trebuie să se conducă după intuiții mari, cu putere generalizatoare în ele.

Deși poetul trăiește în izolare politică, societatea contemporană îl interesează. Ia act de umanitatea din jurul lui, cu grijile, încordările, contradicțiile ca și cu satisfacțiile ei obișnuite. Îi urmărește pe oameni în viața lor de familie, în cea profesională, în cercul lor de pasiuni și interese, în ceea ce le poate înfrumuseța existența ca și în ceea ce îi poate face uneori stupizi. Câteodată observatorul din el devine și cenzor. Se cunoaște, de pildă, dezgustul său pentru atleți, cu toate că societatea îi aclama și îi sărbătorește neîncetat. Euripide știe că tragedia nu e ținută să zugrăvească moravuri sau să facă critică socială; totuși, în măsura în care stilul și regulile ei poetice îi îngăduie, găsim în dramele sale și anume atitudini satirice, unele din ele sub formă de aluzii destul de evidente. Acestea cuprind specii și categorii variate, rezultând din observarea societății: falși profeti, predicatori demagogi, bigoți pledând în favoarea superstițiilor și împotriva practicilor morale de bun-simț, oratori lipsiți de onestitate, politicieni nesinceri, intriganți, lingușitori publici ș.a. Deși provin din direcții deosebite, toți aceștia folosesc procedee comune, ceea ce îi așază în aceeași familie spirituală: suscită pasiuni de care apoi se slujesc pentru a-și face popularitate și își îmbracă îndrăzneala lor lipsită de scrupule în haina curajului de gândire și a francheții. Euripide descoperă și stigmatizează aceste trăsături, bineînțeles cu mijloace mai atenuate decât Tucidide ca istoric sau Aristofan ca poet comic, dar nu cu mai puțină pătrundere a situațiilor și cunoaștere a viciilor omenești din societatea în declin moral a epocii sale.

Multe din personajele pe care Euripide le-a pus în scenă sunt pline de vicii sau răutăți. Glasuri din critică au socotit că acestea reprezintă excese care puteau să lipsească. Adevărul e că în zugrăvirea lor Euripide nu s-a lăsat influențat de porniri temperamentale, ci s-a condus după realități și imagini contemporane. Viața curentă, cu freamătul, cu zgomotele și cu aspectele ei variate, l-a interesat mult, recunoscând în toate acestea trăsături constitutive ale naturii umane.

Prin aplecarea sa spre observație, ca și prin asimilarea datelor ei în materialul său tragic, Euripide așază premise pentru constituirea dramei, în sensul modern al cuvântului.

Deopotrivă, găsim în creația lui Euripide și o stăruitoare notă de elocință. Aceasta se leagă, mai cu seamă, cu linia patetică a dezvoltărilor sale. Patetismul – se știe – face parte din sursele naturale ale elocinței. Poetul nostru dezvoltă mari calități de orator. Opera sa e plină de pledoarii, de discuții ample, de invocații și

lamentații tulburătoare, de replici îndrăznețe și ingenioase, de pasaje calde și vibrante, de dialoguri puternice. Uneori, acestea devin excesive. Sub revărsarea lor de cuvinte, se întâmplă ca acțiunea să rămână în umbră și ca Euripide, cu toată știința lui de autor dramatic, să uite că în scenă pasiunile trebuie să trăiască prin acțiuni, mai mult decât prin vorbe.

Ca sistem, drama euripidiană are mai puțină arhitectură și mai puțină strictețe decât drama marilor săi înaintași, Eschil și Sofocle. Explicația e simplă: bogăția pasională pusă în scenă, ca și firea capricioasă a poetului, nu se puteau împăca ușor cu rigoarea regulilor tradiționale și a metodei fixe. Nu înseamnă, însă, că dramele sale n-au unitate, sau că ar fi lipsite de organizare interioară; numai că această unitate, în loc de a descinde dintr-un subiect tragic în însăși structura lui, rezultă din alăturarea de scene patetice, pe care autorul le-a concentrat în același spațiu, în același timp și în aceeași gradare emotivă.

Pentru a produce efectele dramatice pe care le avea în vedere, Euripide inventă combinații de natură să ducă la constituirea unei intrigi. Pe unii din contemporanii săi, acest fapt neobișnuit până atunci îi entuziasma; pe alții, însă, îi irita. Aristofan, de pildă, nu se sfia să denumească aceste inițiative drept niște simple expediente. Hazardul – pe care de altminteri nici ceilalți scriitori tragici nu-l ignorează – la Euripide apare mai din plin, în situații variate, dintre care unele se apropie de stratagemile ori surprizele folosite în dramele moderne. Între a păstra cu strictețe o tradiție și a folosi o inovație capabilă să producă lovituri de teatru, Euripide alege cu dezinvoltură pe aceasta din urmă. De aceea, își îngăduie să folosească legendele cu libertate, să combine elementele lor în mod inedit, să-și ordoneze în așa fel datele, încât acestea să culmineze în efecte dramatice neașteptate.

Această bogăție emoțională face ca în interiorul lor unitatea pieselor lui Euripide să se frângă; aparent, însă, continuând să asculte de reguli, ele păstrează încă o deplină unitate dramatică. Printre mijloacele de care se servește autorul nostru pentru a obține această unitate, trebuie să notăm *prologurile* și *deznodămintele*. Prologurile împlinesc o funcțiune multiplă: inițiază pe spectator în diferitele episoade ce preced evenimentele din centrul propriu-zis al dramei, dau indicații esențiale asupra acțiunii, dirijează atenția spectatorului înspre centrul acesteia și, în general, pregătesc deznodământul încă de la întâile mișcări ale spectacolului. În deznodăminte, Euripide pune adeseori să apară un zeu, care coboară din cer, rezolvă situațiile dificile și confirmă cu autoritate divină fapte îndeplinite. Se fac încă supoziții asupra motivelor ce-au putut determina pe un autor de subtilitatea lui Euripide să recurgă la mijloace în fond atât de facile. Două ipoteze par mai plauzibile: una privește nevoia poetului de a corecta printr-o implicare divină nota prea laică a conflictelor și pasiunilor puse în scenă; alta vorbește de scopul de a se da unitate diferitelor episoade ale acțiunii, prin raportarea lor și la o voință superioară, dotată cu putere de predestinare.

Cum am mai spus, Euripide acordă mare importanță gradării efectelor. În acest scop, el se slujește de mijloace diferite, unele mai ingenioase decât altele.

Intriga e presărată cu incidente capabile să stârnească atât emoția cât și curiozitatea spectatorilor. Peripețiile la care ne face să asistăm se adresează, deopotrivă, simțurilor ca și judecății. Contrastele sânt mânuite cu abilitate. Aici, de pildă, întâlnim oameni în situație de decrepitudine fizică și morală, pradă halucinației și nebuniei, roși de boli și de plăgi deschise, copleșiți de mizerie; în altă parte, dimpotrivă, ne sunt înfățișați oameni în toată strălucirea și frumusețea tinereții lor. Uneori, Euripide ocupă majoritatea piesei cu stări emotive, lamentații, descrieri de suferințe și stări de teamă, pentru a lăsa acțiunea propriu-zisă să apară în mod concentrat și răscolitor doar în ultimul moment. Alteori, sentimentele hotărâte, capabile să dea o dezlegare pregnantă conflictului, nu apar decât târziu, după ce mai întâi autorul ne-a purtat înfiorarea și tulburarea sufletească prin mulțimi întregi de indecizii dramatice. În toate acestea, poetul nostru nu practică un sistem definit, nu aplică reguli fixe; el ia ca măsură fiecare subiect în parte și încearcă să extragă din situațiile specifice ale acestuia cât mai mult conținut emotiv.

Euripide, continuând tradiția tragică, este și el un poet liric. Totuși, lirismul lui nu poate fi pus alături de acela al lui Eschil sau al lui Sofocle. În mod vădit, este inferior acestora. Faptul, însă, nu ține de o inferioritate artistică a poetului, ci de concepția lui dramatică. În măsura în care acțiunea dramatică devenea mai plină, mai complexă, era firesc ca elementul liric să seadă în intensitate și în importanță.

Constatăm aceasta, în rolul din ce în ce mai scăzut al corului. În tragediile lui Eschil și Sofocle intervențiile acestuia se confundau cu fondul acțiunii, aducând în ele ecouri ale conștiinței publice, interpretând sentimentele de blam și de aprobare ale spectatorilor și formulând în mod poetic sfaturile pe care aceștia ar fi fost înclinați să le dea personajelor. La Euripide, aceste intervenții devin doar niște episoade. Legătura lor cu acțiunea se reduce adesea la simple incidente, pretexte sau chiar capricii ale muzei lirice. Alteori, ele dezvoltă unele reflecții filozofice și morale ale poetului sau fac aluzii la evenimente contemporane.

În orice caz, nu mai poate fi vorba de acel entuziasm pur și de acel elan plin de presimțirile înălțimilor divine și umane, care dădeau corurilor lui Eschil și Sofocle maiestatea lor lirică. Corurile lui Euripide n-au măreție și solemnitate. Există chiar momente în care cântecele acestor coruri, fie pentru că închid în ele o notă capricioasă, fie pentru că sunt lipsite de un motiv mai profund care să intre organic în mersul acțiunii, par mai degrabă niște divertismente agreabile, aproape niște librete, făcute din repetări, din sonorități câteodată lipsite de înțeles și din fraze de efect.

Cu alte cuvinte, tragedia păstrează încă instituția corului, nu însă atâta din necesități dramatice sau lirice, ci mai mult din respect pentru o mare tradiție.

Stilul întrebuințat de Euripide se află în strânsă corespondență cu concepția sa dramatică. Vorbirea acestuia, mai puțin simetrică și concentrată decât aceea a lui Sofocle, are în schimb mai multă naturalețe și ușurință, ceea ce o apropie de vorbirea obișnuită, în proză.

Remarcăm, mai întâi, un deosebit meșteșug în a conduce și a da viață dialogului. Schimbările de idei se petrec prompt, ingenios, cu împletiri măiestre

de accente subtile sau de replici usturătoare, cu jocuri făcute din aluzii fine sau din antiteze sesizante. Frazele își modelează mișcarea după natura situațiilor, regenerându-și neîntrerupt inițiativele și mijloacele de expresie. Câteodată, când schimbul de replici devine prea subtil, procedeele lui Euripide ne reamintesc de arta sofștilor.

La fel, stilul poetului nostru excelează în argumentările pasionale. Pentru a reda frământările intime ale inimii, Euripide își variază la nesfârșit registrele vorbirii, devenind când aspru și tumultuos, când cald și insinuant, când ironic sau violent, când patetic sau generos. Când trebuie să exprime mânia, cu contradicțiile ei morale și cu clocotul său tulburător pornind din adâncimile umane, Euripide se află în elementul său. Același lucru se poate spune și despre felul cum știe să folosească limbajul durerii, al suferinței, al panici și al teroarei, al situațiilor de mizerie omenească; într-un cuvânt, al faptelor capabile să trezească în sufletele spectatorilor un sentiment statornic de milă.

În sfârșit, mai trebuie să recunoaștem stilului lui Euripide încă un merit. Pe deasupra nenumăratelor mobilități capabile să dea acestuia colorit liric și strălucire dramatică, el are posibilitatea să sugereze și existența mai tacită a unor fonduri de gândire, a unor implicații de viziune filozofică asupra lumii și asupra vieții. Prin această trăsătură, Euripide se dovedește un continuator al tradiției tragice, tradiție în cuprinsul căreia frumusețea literară se lega în mod integrant cu înălțimea unei gândiri filozofice.

4. Atitudini filozofice

Și atunci când Euripide se complace să înfățișeze într-o notă pesimistă drama suferințelor și a mizeriei omenești, ca și atunci când se înduioșează în fața unor mari sentimente sau frumuseți umane, recunoaștem la el influențări filozofice ale sofștilor.

Caracteristic, în privința aceasta, e felul cum Euripide pune în discuție realitatea vechilor tradiții eroice sau religioase. Nu arareori, compatrioții săi atenieni l-au acuzat de impietate. Diferitele apariții mitologice – lebăda din Leda, Eumenidele cu șerprii lor, copiii care se nasc din pământ etc. – îi apar ca niște fabule născute din imaginația poeților, atât și nimic mai mult. Tot așa și cu zeii. Cum se poate atribui divinitate unor făpturi crude, amorale, dispuse să contracteze legături ilegitime, să pună la cale acțiuni răzbunătoare, să dea muritorilor de rând exemple deplorabile de injustiție sau de cruzime? Stă oare în putința oamenilor obișnuiți să descopere esența divinității? Se întreabă dacă n-ar fi mai potrivit să conceapă divinitatea ca un *eter*, făcându-se din ea o necesitate atât a naturii cât și a nevoii de cunoaștere a oamenilor. N-am putea spune că Euripide merge până la a nega existența divinității; însă, nu e mai puțin adevărat că așază această chestiune sub un unghi critic. Simțim, la el, cum spiritul de îndoială trece înaintea celui de respect. Aceasta îl face să ia inițiative, să păsească la formulări îndrăznețe, să-și desfășoare reflecțiile personale. Adeseori, actorul se depărtează de personajul

propriu-zis pe care îl interpretează; prin gura sa vorbește mai mult poetul-filozof, care își înfățișează astfel profesiunea sa de credință.

Întocmai cum Euripide aduce în discuție realitatea Olimpului, el se îndoiește și de adevărul Fatalității. Cum am mai spus, fapte pe care tragicii mai vechi le puneau pe seama unor predestinări divine, Euripide le leagă de porniri năvalnice și pasiuni, dușmani pe care omul îi poartă în sine. Nu se mulțumește doar să le constate existența, ci întreprinde asupra lor și adevărate studii. Sentimentele pe care le aduce în senă au darul să creeze situații emotive, să ne miște, să determine în noi stări durabile de spirit. Explicația faptului stă în aceea că toate aceste sentimente sunt adevărate. Euripide mănuieste omenescul cu artă, cu profunzime și cu înțelegere. Nici unul din personajele sale nu rămâne pe un plan abstract. Aceste personaje sunt vii, apropiate; ne recunoaștem în ele, cu defectele ca și cu virtuțile noastre, cu ceea ce ne înscrie în mulțumirea nenumărată a faptelor obișnuite de viață ca și cu ceea ce ne poate stimula înspre înălțimi filozofice.

5. Privire finală

Broaștele, celebra comedie a lui Aristofan, despre care vom vorbi într-un capitol următor, ne va ajuta să înțelegem în ce măsură reformele aduse de Euripide în teatrul tragic au trezit nemulțumiri puternice printre contemporanii săi, și mai cu seamă printre apărătorii tradiției.

Oarecum, aceste nemulțumiri au fost reluate și în critica modernă. Semnul acestora l-a dat Nietzsche, în cartea sa *Nașterea tragediei* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871), scrisă sub formă de fragmente și dedicată lui Richard Wagner. E vorba de ideile pe care, ca tânăr profesor, Nietzsche le-a expus pe o catedră a Universității din Basel. Le menționăm aici, nu însă pentru meritele lor, ci tocmai pentru a sublinia în ele grave erori de interpretare.

Nietzsche socotește că tragedia greacă n-a murit de moarte bună, ci că s-a sinucis în plină tinerețe și splendoare a manifestării sale. În drama euripidiană el nu vede altceva decât o agonie vinovată a tragediei. Pretinde că aceasta a dat omului din public puțința ca de pe treptele amfiteatrului să sară pe scenă. Din clipa aceasta – spune agitatorul gânditor – scena nu mai putea să aibă măreție, reprezentând trăsături grave și nobile, ci trebuia să se pună în slujba unor fapte obișnuite, aducând pe podiumul ei până și amănunte sau urâtenii ale vieții.

În continuarea criticii sale, Nietzsche învinovățește drama euripidiană de a fi coborât măreția miturilor, de a fi redus semnificația corului și de a fi pus la îndoială soluțiile din drama veche, privind distribuirea fericirii și a suferinței printre oameni.

Principală eroare a lui Nietzsche – eroare provenind din filozofia sa individualistă și subiectivistă – stă în excluderea publicului din constituirea teatrului ca proces de artă. Euripide – spune el – n-a mai vrut să se singularizeze ca poet, ci, socotind că esența creației stă în puțința de a te face înțeles de toți, și-a propus să gândească întocmai ca spectatorii săi, să aibă încuviințarea lor, să-și găsească bucurii în satisfacția acestora.

Cu alte cuvinte, Nietzsche pretinde că teatrul lui Euripide s-a îndepărtat prea mult de dionisismul primitiv, ceea ce l-a făcut să degenereze într-un naturalism lipsit de artă, străin de adevăratul lirism, cu accente căzând pe acțiune, nu pe emoțiile tari și înalte, trebuind să se producă în cugetele spectatorilor.

Astăzi această gândire a lui Nietzsche, deși pe alocuri expusă cu străluciri captivante reieșite din temperamentul său poetic, este total amendată. Judecata generală, departe de a mai minimaliza revoluția cuprinsă în drama euripidiană, dimpotrivă, vede în ea o punte de legătură între teatrul vechi și teatrul modern, o forță capabilă să încadreze cu atât mai mult ideea de teatru în ritmurile *vieții* și ale *istoriei*.

Dar, să ieșim din această paranteză și să continuăm firul analizelor începute.

Umanitatea din dramele lui Sofocle era o umanitate transfigurată, capabilă ca în toiul celor mai puternice lovituri venite dinafară, ca și în mijlocul celor mai grele frământări pasionale, să-și păstreze o noblețe senină și eroică. Până la sfârșit, manifestarea ei generală trebuia să ne comunice o impresie de echilibru și de certitudine. Nu lăsa ca sentimentul spectatorului să rămână indecis, ca în fața unei probleme deschise; aceasta era în așa fel rezolvată sau dominată, încât totul să se poată încheia într-o notă de armonie și de acceptare filozofică.

Faptele arătate în aceste rânduri seamănă cu acelea ce se puteau desprinde din sculptura lui Fidias sau din gândirea politică a lui Pericle. O dramă ca *Edip rege*, friza de pe Parthenon sau o concepție militară ca aceea urmată în războiul peloponezic, iată fapte ce par înrudite, ieșind dintr-un temperament comun și trădând în viziunea lor generală o aceeași tensiune creatoare!

În aceste caractere: forță, demnitate, noblețe, maiestate – marele public vedea cu mulțumire însuși spiritul Atenei, în cel mai important moment din istoria cetății. Epoca, însă, cuprindea și alte trăsături. Pe unele din acestea, opinia comună nu le resimțea decât în mod surd. E vorba de o seamă întreagă de proteste mai tacite, de revendicări în curs de cristalizare, de anume emancipări sufletești față de tradiție, de anume stări și promisiuni care, într-adevăr, deocamdată stăpâneau doar cugetul unei minorități, dar care în substanța lor purtau importanți germeni de creștere. Eschil și Sofocle nu s-au oprit asupra lor; Euripide, însă, le-a reperat, le-a intuit pulsația umană, le-a adus pe scenă ca realități ale vieții și le-a dat forme de artă.

Arta dramatică a lui Euripide zugrăvește pe oameni așa cum sunt. S-a spus, în mod sugestiv, că eroii său au lepădat coturnii, pentru a călca direct pe pământ. Agamemnon, Ulisse, Menelaos – ca să nu-i amintim decât pe aceștia – nu mai au dimensiuni legendare; ei vorbesc ca oamenii obișnuiți; au sentimentele acestora, răsar din sânul aceluiași popor. Printre eroii poetului nostru, nu mai întâlnim o figură ca a lui Prometeu, primind cu tărie tragică lovitura dinafară ce-ar vrea să-l zdrobească. Nu mai e nevoie ca vulturii care le ciugulesc carnea să fie trimiși de zei; aceștia trăiesc în ei, fac parte din propria lor fire. În căderea lor, nu mai au poate vechea măreție tragică; au în schimb mai mult patetism, sunt mai oameni și prin aceasta ni-i simțim ca frați, mai aproape de noi. Continuăm să-i admirăm, dar în același timp nu ne putem opri de a resimți față de frământarea lor și milă.

În judecata literară pe care o facem asupra lui Euripide, este cazul să venim cu o privire mai complexă decât asupra înaintașilor săi. Postura de reformator l-a așezat la o răscruce de atitudini și de curente, ceea ce a contribuit ca și în epocă, și după aceea, opera lui să dea naștere la discuții, controverse și numeroase interpretări.

Cei mai mulți dintre contemporanii săi l-au privit pe Euripide cu asprime. Repetăm, aceștia nu-i puteau ierta de a fi trecut peste tradițiile venerabile ale tragediei. Tragedia – după cum știm – reprezenta pentru greci mai mult decât o formă literară obișnuită. Fondul ei religios, vechea ei încorporare într-un ritual prin care întreaga comunitate națională sărbătorea periodic una dintre cele mai populare divinități, ca și amintirea atâtor momente fericite de artă și de splendoare politică ale cetății, făceau ca tragedia, bine întărită în conservatismul ei, să întâmpine încercările de inovație cu rezistență.

O minoritate, însă, l-a sprijinit încă din viață. Partizanii poetului, deși puțini, s-au dovedit dârji și rezoluți. Unii dintre aceștia aveau puncte comune cu gândirea marilor sofști; prețuiau atitudinea critică, iar ca metodă înțelegeau să practice opoziția contrariilor.

Cu timpul acțiunea acestora a biruit. Spiritul lui Eschil și al lui Sofocle a rămas legat de perioada clasică a culturii elene; spiritul lui Euripide, în schimb, a răzbit mai departe, și-a dat mâna cu transformările timpului, a câștigat de partea lui noile adeziuni populare, a căutat să așeze punți de legătură între adevărurile hieratice și cele umane și, în felul acesta, a deschis ideii dramatice posibilități de evoluție spre viața ei modernă.

N-ar fi fost deci mai potrivit ca Euripide să-și exercite spiritul său critic în comedie? Nu era oare stabilit, printr-o veche și tacită convenție ateniană, ca actualitatea să intre exclusiv în raza comediei?

Aparent, într-adevăr, s-ar putea ca aceste întrebări să aibă dreptate. În fond, însă, ceea ce s-a opus faptului a fost însuși spiritul poetului. Euripide nu era făcut să devină un autor comic. Din capul locului, acest drum îi era închis. Mai întâi, era atât de poet, încât pentru împlinirea acestei vocații artistice îi trebuia neapărat un domeniu larg, major, ca acela pe care în tradiția greacă de până atunci doar genul tragic îl putea reprezenta cu adevărat. Afară de aceasta, comedia timpului cerea un răs larg, licențios, cu obscenități vesele, capabil să pună în mișcare izbucnirile temperamentale ale mulțimilor. Euripide, cel afundat în cărți, omul care după spusele unui biograf n-a surâs niciodată în toată viața lui, nu putea să realizeze un asemenea răs. Darul său dramatic era să facă pe oameni să plângă, nicidecum să râdă. Iată, deci, o contradicție ce trebuia soluționată: să ne aducă pe scenă actualitatea, nu însă în formă comică, așa cum s-ar fi părut că o reclamă nota ei critică și militantă, ci în formă tragică, singura apropiată de vocația artistică a poetului nostru. Pentru aceasta, trebuia o înfruntare hotărâtă a vechilor reguli de teatru. Euripide a avut curajul unei asemenea înfruntări. *Actualitate și tragedie:* în alăturarea acestor doi termeni stă cheia artei lui dramatice și, totodată, primul semn al revoluției de gândire pe care a impus-o în mersul teatrului universal.

Astăzi, faptul ni se pare firesc și necesar; pentru un grec, însă, el reprezenta un act de mare inițiativă, ceva – să zicem – ca un arc aruncat peste necunoscut.

Dacă Sofocle a început coborârea tragediei pe pământ, Euripide este cel care a fixat-o aici, naturalizând-o printre oameni. De aceea, arta sa este o artă prin excelență umană. Prin psihologia pe care a adus-o pe scenă, prin apropierea de viață pe care a încercat-o, ca și prin zugrăvirile sale de oameni vii, muncii de gânduri și patimi terestre, Euripide poate fi socotit drept primul deschizător de drumuri înspre o formă dramatică nouă, înspre ceea ce putem numi drama modernă. Aceasta va deschide teatrului universal o perspectivă nesfârșită: perspectiva vieții, cu implicarea largă a sufletului omenesc, a frământării pasionale.



Leni Pintea Homeag și Ilie Gheorghe în *Phedra*,
spectacol realizat de Teatrul Național Craiova, după Euripide și Seneca,
în regia lui Silviu Purcărete.

Capitolul VI

DECLINUL TRAGEDIEI GRECEȘTI

1. Contemporani și urmași ai marilor maeștri

Opera celor trei mari poeți tragici domină secolele și încheie în ea caracterele de bază ale gândirii și poeziei elene. Totuși, a lega arta tragică a grecilor doar de numele principalilor ei reprezentanți ar fi a o limita, atât în întinderea cât și în înțelesurile ei. Să nu uităm că tragedia era pentru greci un gen național, că așa cum era concepută putea să răspundă principalelor aspirații ale sufletului popular, că la concursurile publice se prezentau candidați numeroși și că în manifestările legate de desfășurarea acestor concursuri pulsa o conștiință neprefăcută a întregii cetăți. Adevărul, deci, e că au existat și alți autori tragici, unii contemporani cu marii maeștri, alții urmași ai acestora. Dacă numele multora dintre ei a trecut mai sub tăcere, faptul este explicabil. Pe de o parte, operele lor s-au pierdut aproape în întregime; pe de altă parte, strălucirea măștrilor i-a izolat în așa fel, încât de la distanță existența lor ni se pare minimă.

Unii din aceștia erau urmași direcți ai marilor maeștri. Victoria la concursurile dramatice era un fapt atât de important, încât gloria nu revenea numai învingătorului, ci se repercuta și asupra familiei lui, creându-i un fel de noblete spirituală și de ereditate morală. Astfel, din familia lui Eschil au descins de-a lungul mai multor generații poeți tragici ca Euforion Atenianul, Dion, Filocles, Morsimos, Melantios, Astidamas ș.a.; familia lui Sofocle a dat pe Iofon și Ariston, pe Sofocle II (autor a patruzeci de tragedii și învingător de șapte ori în concursurile dramatice) și apoi pe Sofocle III; familia lui Euripide, mai puțin fecundă decât celelalte, a născut totuși și ea pe autorul unei *Ifigenii în Aulida* și pe Euripide II.

La numărul acestora, trebuie să adăugăm pe poeții proveniți din familii mai puțin celebre precum și pe cei formați în alte orașe ale Greciei. Pe lista acestora din urmă am avea de numărat pe Pratiens din Flius, Aristarch din Tegea, Neofon din Sicion, Ion din Chios, Achaïos din Eretria, Dionisos din Sicilia ș.a. Avem astfel dovada că la un moment dat genul tragic nu mai apărea ca o exclusivitate

ateniană, ci ca o iradiație spirituală a întregii lumi grecești. Aceasta, însă, n-a împiedicat ca Atena să rămână până la sfârșit cetatea cu cea mai multă autoritate spirituală și, mai ales, cu o irezistibilă putere de atracție pentru toți reprezentanții artei tragice.

Acești poeți tragici de mână a doua au fost mai mult imitatori. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în opera lor găsim pe alocuri și inovații.

Aristarch din Tegea – de pildă – a stabilit proporții mai potrivite pentru tragedie, corectând astfel lungimea excesivă a pieselor lui Eschil și mai ales ale lui Sofocle și Euripide. Într-una din dramele sale, Neofon aducea în scenă o anchetă judiciară și făcea să se reprezinte în fața spectatorilor smulgerea de mărturisiri prin procedee de violență, ceea ce poate fi interpretat ca o tendință de realism în teatru. Dar ceea ce e mai interesant, la același autor, e felul cum pentru întâia oară a încercat să reprezinte pe scena grecească ezitățile omenești ale voinței, adică acele ezitări care până la sfârșit au înlocuit în conflictul dramatic pe erou-supraom cu eroul-om. Cu alte cuvinte, nu este exclus ca aceea ce pana marilor maeștri a perfecționat și consacrat să fi fost adesea inițiative și acte de concepție ale acestor scriitori mai mici, față de care – așa cum am mai precizat – istoria s-a arătat uneori ingrată.

La unii dintre acești poeți secundari, dorința de a aduce inovații în tragedie s-a manifestat deosebit de vizibil.

Agathon, contemporan și prieten cu Euripide, trebuie pus în capul listei. O parte din inovațiile sale au aerul unor întoarceri la procedeele de compoziție din tragediile primitive. Aristotel afirmă că drama *Distrugerea Ilionului* era un fel de epopee dramatică, în care se treceau în revistă principalele evenimente din războiul Troiei, fără însă ca autorul să adâncească o situație anumită sau să treacă la zugrăviri puternice de sentimente. Prin alte inovații ale sale, dimpotrivă, Agathon s-a situat pe poziții aproape neașteptate. Tot Aristotel citează în această privință piesa *Floarea*, în care subiectul nu este nici mitologic, nici istoric, ci cuprinde o ficțiune răsărită în întregime din imaginația poetului. Când ne gândim că era aproape o lege ca personajele din tragedie să fie eroi sau regi, faptul ne apare ca o îndrăzneală puțin obișnuită. În sfârșit, merită să cităm și o altă inovație, a aceluiași autor. Agathon înlocuiește stasima corului (care mai mult sau mai puțin trebuia să păstreze legătura cu acțiunea din piesă) cu simple bucăți cântate, fără corespondență cu textul reprezentat. Aceste bucăți cântate – pe care de fapt le putem socoti niște intermezzo-uri – dădeau posibilitatea să fie transferate cu ușurință dintr-o piesă într-alta. Prezența acestor intermezzo-uri denotă că episoadele acțiunii puteau să stea și izolate, ceea ce deschidea drum spre divizarea piesei de teatru în acte.

În ce privește stilul folosit de poetul nostru în piesele sale, acesta se remarcă mai mult prin eleganță decât prin forță. Găsim în el finețe, suplețe, subtilități, o mare bogăție de metafore precum și jocuri continui de antiteze. Toate acestea dădeau o aparență de grație și de încântare; în fond, însă, ele marcau abateri vizibile de la sobrietatea necesară a genului tragic, anunțând sau chiar exprimând astfel un proces ireversibil de decadență.

Critias are în tragedia sa *Sisif* un pasaj caracteristic, în care personajul principal rostește asupra religiei opinii cu totul libere, mergând la o adevărată profesiune de ateism. Dacă această piesă s-a reprezentat, e de mirare cum de a putut fi adusă în fața publicului, când se știe că acesta lega spectacolele tragice de credințele religioase ale cetății. Dacă totuși n-a fost reprezentată, atunci rămâne în picioare ipoteza că piesa n-a fost scrisă pentru scenă, ci pentru a fi citită.

Karkimos, cu cei trei fii ai săi: Xenocles, Xenotimos și Xenarc – a căror activitate a început în ultima parte a secolului al V-lea și s-a prelungit până când jumătatea secolului al IV-lea, sunt și ei inovatori, prin atenția specială pe care au acordat-o punerii în scenă. Faptul era de natură să corecteze sensul prea sentențios și prea filozofic al tragediei, dându-i prin dansuri, decoruri sau diferite ingeniozități de punere în scenă mai multă mișcare și spectaculozitate. Încercarea a trezit proteste și ironii, printre care găsim și pe acelea ale lui Aristofan.

2. Cauze și forme ale declinului tragic

Aparent, tragedia continuă să se afle în cinstea publicului grec. Chiar și în secolul al IV-lea, nenumărați poeți stăruiesc în a-i consacra principala lor activitate. Aceștia abundă; sunt tot atât de mulți – se spunea – ca și stelele pe cer. Încercările de regenerare, dintre care pe unele le-am menționat mai sus, ar avea aerul să demonstreze că tragedia era un gen încă viu, puternic, capabil să-și însușească și să asimileze elemente noi, perfecționatoare.

Totuși, realitatea e altă! Departe de-a mai străluci, de-a mai fi vitală, dimpotrivă, tragedia greacă aluneca iremediabil spre declinul său. Ceea ce ar putea să ne pară drept succese ori forme ale ei de creștere nu sunt de fapt decât stări hipertrofice, cu atât mai catastrofale în adâncime cu cât țineau să recolteze mai multe aplauze în suprafață.

Cauzele fenomenului sunt numeroase și complexe. Ele țin, deopotrivă, și de împrejurări istorice ca și de factori spirituali și morali proveniți din acestea.

În primul rând, trebuie să avem în vedere situația politică și economică din secolul al IV-lea. Eșecul din războiul peloponeziac, tirania celor treizeci, perioada de constrângere ce-a urmat, teroarea care în mod brusc lua locul libertății de gândire de altădată, toate acestea întrețineau la Atena o atmosferă depresivă, grea, de natură să deprime și să altereze sufletul cetății. Populația, smulsă parcă din rosturile ei firești, dădea din ce în ce mai multe semne de oboseală morală. Ezita să mai lupte și chiar să mai creadă în ceva. Se vorbea mult, fie într-o notă rece de raționalism steril, fie într-una frivolă, gălăgioasă ori sceptică. Simplitatea, buna-credință, interiorizarea demnă și tăcută, toate acestea parcă stăteau să piară. Atena era invadată de străini, atrași aici fie de afaceri, fie de goană după plăceri. Grija pentru cetate, pentru prosperitatea ei, pentru buna ei reputație, e lăsată în umbră. Ce predomină, e o agitație de suprafață, fără conținut și fără măreție. Viața religioasă, și ea, alunecă pe aceleași pante. Asistăm încă la multe manifestări religioase, într-un

fel chiar mai multe decât în trecut; însă, majoritatea acestora, departe de a mai ține de o credință fermă și adâncă a poporului, sunt mai mult niște influențe orientale, tinzând să înlocuiască vechile moravuri publice cu fapte și ceremonii orgiace.

Situația economică, privită de la distanță, pare prosperă. E vorba, însă, de o prosperitate artificială și totodată periculoasă. Creșterea volumului de operații comerciale cu orașele din Asia, cu Fenicia și cu Egiptul dă impresia de belșug. Armatorii din Pireu îndrumă în toate direcțiile Mediteranei corăbii încărcate cu produse grecești. Avem însă de-a face cu o prosperitate a oamenilor de afaceri, nu și una a cetății ca atare. Puterea socială începe din ce în ce mai mult pe seama mânuitorilor de bani și de mărfuri sau în mâinile intermediarilor de afaceri. Negustorul, armatorul, samsarul – iată din cine pare a se constitui acum noua noblete! La ordinea zilei se află – ca să spunem așa – *noul îmbogățit*. Viața socială, și pe cale de consecință și viața culturală, vor începe să se orienteze după nevoile acestuia, gravitând în jurul său.

Nu se mai construiește, ca în secolul lui Pericle, pentru ideea și prestigiul statal. Noul îmbogățit nu înțelege ce poate însemna Acropolea și bineînțeles nu-i simte nici nevoia. Se construiește, în schimb, pentru luxul și vanitatea noilor stăpâni. Construcția de temple și de teatre trece în umbră, făcând loc somptuozității din palatele particulare. Cu cât în straturile sociale de jos mizeria și lipsurile sunt mai mari, cu atât în straturile sociale de sus se instalează luxul și risipa. Viața de lume, cu gustul ei pentru podoabă și voluptăți, cu notele ei de rafinament și senzualitate, se complace în cercul ei, nemaidându-și osteneala de a vedea ce se petrece dincolo de ea sau de a mai reflecta măcar în trecere și la interesele cetății. E ușor de înțeles că toate acestea nu puteau rămâne fără urmări. Sub acțiunea lor, puterea și elanul sufletului atic vor ceda. Rafinamentul exterior va continua să răspândească splendori, nu însă fără a antrena mari pierderi morale în conștiința de sine a cetății.

Într-o asemenea atmosferă, se înțelege de la sine, teatrul, și el, nu mai putea să-și păstreze vechea lui demnitate. Genul tragic avea să se resimtă cel dintâi. E în firea tragediei, ca ea să trăiască din fapte sobre, severe. Ea nu se poate susține prin simple fapte cotidiene, prin jocuri de conversație elegantă sau prin ingeniozități de punere în scenă. Pentru a exista, tragedia are nevoie de pasiuni puternice, de emoții sincere și adânci. În măsura în care ea e ținută să zugrăvească lupta omului cu viața sau lupta omului cu sine însuși, tragedia reclamă stări de tensiune, situații patetice, încordări ale gândirii ori ale pasiunilor, pătrunderea filozofică în sensurile sociale și morale ale existenței, spirit de sacrificiu, rezoluții energice, putere de observație unică cu o egală putere de abstracție. Or, înțelegem, din chiar simpla enumerare a acestor condiții, că între ele și climatul moral al epocii despre care e vorba se săpaseră distanțe uriașe, greu sau poate chiar imposibil de acoperit.

Dar acestea sunt împrejurări mai mult exterioare. Paralel cu ele intră în joc și situații de un ordin mai intim, de o natură mai subtilă. Către mijlocul secolului al IV-lea, materia tragică dă semne vizibile de oboseală. Se scriu încă multe tragedii;

nenumărați poeți și actori continuă să se dedice acestui gen; totuși, faptul nu mai denotă putere creatoare. Subiectele legendare și mitologice par acum un domeniu închis sau un domeniu istovit. Publicul le cunoaște; nimănui, deci, nu-i mai pot procura un sentiment de noutate. Au fost atât de strălucit tratate de către marii maeștri, încât autorii mai tineri, descurajați, nu văd ce le-ar mai putea adăuga nou. De altminteri, în această direcție era și greu să se inoveze, pe de o parte pentru că tragedia e un gen solemn, dogmatic, și pe de altă parte pentru că dacă ar fi fost împinsă pe prea multe făgașuri înnoitoare ea ar fi încetat de-a mai fi tragedie. Nici publicul n-ar fi privit lucrul cu plăcere! Acesta a asociat reprezentațiile tragice de atâtea tradiții religioase și naționale, a legat de manifestările dramatice atâtea adevăruri umane și atâtea sensuri de viață ale cetății, încât era firesc ca asemenea reforme să-l nemulțumească, apărându-i ca niște imixtiuni ilicite, sau poate chiar ca acte de uzurpare.

Sub constrângerea acestor situații, criza tragică va lua forme din ce în ce mai vizibile; în mod lent, creația tragică se va descompune. Ea va începe să-și piardă vechile ei înțelesuri colective, în locul lor instalându-se diferite forme și caractere individualiste. Cu alte cuvinte, tragedia nu mai reprezintă acea integritate morală și spirituală, care făcea ca prin gura poetului să vorbească însăși conștiința cetății sau care dădea poetului o autoritate exclusivă asupra întregii reprezentații. Se recurge tot mai mult la serviciile regizorilor; e nevoie de punere în scenă ca piesele să capete viață și să devină accesibile publicului. Din vechea lor demnitate de autori tragici, poeții decad acum la una de simpli autori dramatici.

Din toate punctele de vedere, tragedia pare acum un gen demodat, în neputință de a mai fi în gustul publicului. Eschil și Sofocle se bucură încă de o mare stimă admirativă; însă mai presus de persoana lor poetică, această stimă e credincioasă tradițiilor religioase și naționale ale cetății. În ce privește însă preferința artistică propriu-zisă, publicul contemporan se pasionează pentru Euripide. Poetul, care în timpul vieții sale fusese considerat aproape ca un iconoclast al tradiției tragice și care din această cauză nu putuse să se impună la concursurile dramatice decât de cinci ori, acum, după moartea sa, se bucura de cea mai întinsă prețuire. Nu se poate un mai caracteristic semn al timpului! Disprețul acestuia pentru viața publică, aplecarea lui spre observarea și studiul rafinat al psihologiilor, mobilitatea și neliniștea naturii sale sufletești, străduința de a pune în gura personajelor sale cuvinte corespunzătoare cu firea și caracterul lor, iată ce-l situa în aprecierea afectivă a noului public mai presus decât toți ceilalți poeți tragici. E atât de admirat și mai ales de imitat, încât Aristotel a simțit nevoia să formuleze asupra acestei stări de lucruri o judecată severă: „Altădată, în personajele poezilor apăreau cetățeni; astăzi, ei ne pun să ne vorbească actori“.

Cum am mai spus, numărul autorilor se înmulțește. Aristofan ne vorbește cu ironie despre „miile de tineri“ ce se cred apți să compună tragedii. La majoritatea acestora predomină un sentiment de diletantism convențional; vanitatea succesului e mai puternică decât dorința lor reală de creație. Pe lângă regizor, actorii și ei se

întrec să ajungă mai la suprafață. Asistăm la concursuri instituite mai mult pentru desemnarea actorilor decât pentru alegerea pieselor. Onorurile oficiale, rezervate altădată doar poezilor, trec acum și asupra actorilor. Pe stelele de marmură așezate în vecinătatea teatrelor, numele actorilor sunt înscrise cu aceeași considerație lângă acelea ale autorilor. Tendința de vedetism, de aplauze, de succese — e la ordinea zilei, începe să primeze! Nu e departe ziua în care autorii vor însemna chiar și mai puțin, toate sărbătoririle revenind în revărsare actorilor.

Nu mai găsim, în legătură cu organizarea și desfășurarea reprezentațiilor tragice, vechiul zel civic. La începutul secolului al IV-lea î.Ch. instituția coregiei a fost desființată și trecută asupra unui personaj nou, numit *agnothet*. Nu mai e nevoie ca acesta să fie un bărbat de seamă al cetății; e de ajuns să fie bogat, pentru că de cele mai multe ori el preia sarcina costisitoare de a organiza reprezentații teatrale doar din trufie sau dintr-o dorință demagogică de popularitate.

Concursurile, deopotrivă, își pierd treptat din vechea lor măreție. Atena, care după războaiele macedonene fusese redusă la situația de simplu oraș de provincie al Greciei, nu mai are suflul necesar pentru a întreține asemenea manifestări. Poezii ca și actorii o părăsesc deopotrivă, în căutare de capitale mai bogate, mai pline de strălucirile actualității. În trecut, concursurile dramatice erau prilejuri de unanimitate al simțirii populare; bogați și săraci, indiferent de situație și de treaptă socială, simțeau reprezentațiile din cadrul concursurilor tragice ca pe niște bunuri comune, legate de credință și de viața lor cetățenească. Astăzi, însă, această unitate sufletească pare frântă. Reprezentațiile de teatru nu mai prezintă momente de devoțiune religioasă ori de gândire comună, ci mai mult prilejuri de distracție; în pornirea lor de a răspunde măgulitor tuturor gusturilor, acestea nu ezită ca de multe ori să meargă până la libertinaj și vulgaritate.

După cum remarcă Aristotel în *Poetica*, poezii noi nu-și mai dau osteneala ca în piesele lor să zugrăvească moravuri și caractere. Se mulțumesc să pună în lumină fapte omenesti din peisajul obișnuit al vieții. Situațiile înfățișate nu mai au deci adâncime, gravitate, nu-și mai propun să redea eternul omenesc. Tragediile noi sunt construite cu elemente pe gustul zilei, cultivă o notă exterioară de eleganță, se complac în spectaculozitate; paralel cu acestea, ele pierd puterea de a exprima lupta generală a omului, cu sine însuși și cu viața.

În privința limbajului folosit în noile tragedii, tot Aristotel observă că în vreme ce autorii vechi puneau personajele lor să vorbească în cetățeni, autorii de azi le îndrumă pe linie retorică; prin aceasta, stilul folosit în tragedii se depărtează de poezie, pentru a căpăta în schimb tot mai multe caractere prozaice. În trecut, tragedia se preocupa să pună în lumină idei simple și puternice; azi, ea se complac în a cultiva și a perfecționa arta peripețiilor, ceea ce întreține și gustul vremii pentru loviturile de teatru. Afareu (autor a treizeci și cinci de tragedii scrise între anii 369–342), Astydamas (despre a cărui tragedie, *Alcmeon*, Aristotel vorbește cu entuziasm), Teodect din Faselis (excelent dialectician, care înainte de a deveni poet fusese orator), Cheremon (despre ale cărui opere Aristotel spunea că sunt

făcute mai mult pentru a fi citite decât pentru a fi jucate) — iată care sunt autorii din această epocă, aceia de la care ne-au parvenit informații mai sigure și pe care îi putem socoti drept principali reprezentanți ai tendințelor arătate.

3. Desfacerea unității în elementele ei

Anumite păreri consideră că declinul tragic a început prin raționalismul socratic. Din clipa în care ideile n-au mai apărut în unitatea unui destin ci au pornit să intre sub unghiul dezbatărilor raționale, tragedia nu-și mai putea păstra maiestatea ei clasică. Revoluția începută de Euripide s-a dovedit plină de urmări. Poetul, deși discutat și contestat de către atâția dintre contemporanii săi, devine totuși principalul purtător de cuvânt al epocii. Nu numai scepticismul noilor generații, dar și căutările acestora vor găsi în arta lui mai multe puncte de sprijin decât în oricare alta. Noile creații tragice se despart în mod vizibil de acea poezie înaltă, care putea să închidă în ea o filozofie generală a omului ori o filozofie generală a cetății. În măsura în care se depărtează de gândirea abstractă, ele se apropie de literatură. Înfloresc trăsături de natură să placă simțurilor. Numeroasele speculații raționale la care asistăm urmăresc, în special, să dea la iveală situații inedite, să creeze note de originalitate. În asemenea condiții, care fac acum din vechea ei unitate un câmp de experimentări, tragedia se diluează.

Din templul lui Dionisos, unde își câștigase un rang de adevărat sacerdoțiu, tragedia se îndreaptă acum spre templul lui Demeter, unde sentimentul religios alunecă pe panta superstițiilor; misterele degenerază în plăsmuri menite să satisfacă diferite curiozități ale credincioșilor, iar preoții recurg la procedee ce-i apropie uneori de faptele șarlatanilor ori ale prestidigitatorilor.

Îndelungile succese ale poezilor dramaticei au trezit invidia *rapsozilor*, care acum găsesc momentul potrivit să intre ostentativ în arenă. Începând de la a 116-a olimpiadă, îi vedem pe mulți din aceștia urcându-se pe scenă, împrumutând unele din mijloacele cunoscute ale actorilor și recitând cu succes poeme de Homer, Hesiod și alții sau pasaje din scrierile istorice ale lui Herodot.

Alături de ditirambul din care s-a dezvoltat tragedia propriu-zisă, își face drum acum și un ditiramb transformat, în care partea muzicală capătă un rol predominant. Numărul instrumentelor care susțin acompaniamentul se mărește. De la muzica de altădată, care se încadra cu discreție în euritmia generală a spectacolului, asistăm acum la o muzică din ce în ce mai bogată, mai expresivă, mai plină de virtuozități și, în special, mai doritoare de a se desface pe cont propriu din vechea ei unitate cu poezia și cu dansul.

Ceva asemănător se petrece și cu baletul. Cu cât acesta își perfecționează gestul, cu atâta își închipuie că se poate substitui cuvântului, adică poeziei. Xenofon ne dă descrieri de dansuri — ca de pildă baletul lui Dionisos și al Arianei — în care mișcarea e pusă să redea și un text, nu numai să exprime o plastică și o ritmică a gesturilor.

Dacă altădată nu se concepea ca textul dramatic să fie despărțit de reprezentarea sa scenică, acum se pare că acest fapt începe să devină posibil. Aristotel, în *Poetica* sa, precizează că tragedia, întocmai ca epopeea, poate trăi și fără a fi reprezentată pe scenă. Există mărturii că la diferite banchete se recitau scene întregi din principalele piese ale lui Eschil, Sofocle sau Euripide.

Toate aceste fapte sunt semnificative. Ele ne arată că unitatea clasică a tragediei s-a frânt. Vechea ei convergență se transformă acum într-o serie de mișcări divergente. Fiecare din principalele ei componente tinde să-și recapete independența, să se manifeste autonom. Asistăm la un proces caracteristic, în care drama se desface în elementele ei constitutive: spectacol, muzică, dans, literatură. E un fenomen tipic de criză, mai bine zis de declin: drama nu mai are suflul propriei ei realități, nu mai are curajul necesar de a se păstra ca integritate, nu-și mai simte o misiune religioasă și nici una politică, nu mai respiră în filozofie după cum nu mai încearcă să sintetizeze aspirațiile de viață ale cetății.

Din ce în ce mai mult, tragedia clasică începe să fie doar o amintire; însă, după cum vom vedea în decursul dezvoltărilor următoare, o amintire vie și curajoasă, ale cărei ecouri vor stărui și vor reveni neîncetat în toate manifestările constitutive ale teatrului universal.

Capitolul VII

DRAMA SATIRICĂ SAU COMEDIILE

1. Nașterea și începuturile comediei grecești

Comedia, și ea, s-a născut tot din sărbătorile dionisiace. Însă, în vreme ce tragedia a luat ființă prin dezvoltarea ditirambului, comedia s-a format prin transformarea *cântecelor falice*.

Ce erau aceste cântece, pe care Aristotel le lega de originea comediei? Când terminau recoltarea vinului, țăranii greci aveau obiceiul să sărbătorească acest fapt în cadrul unor festivități speciale, numite *micile dionisii* sau *dionisiile campestre*. Un moment important, în cadrul acestor manifestări, îl alcătuia *comos-ul*, adică un mare praznic public, de la a cărui denumire s-a tras cu timpul și denumirea generală de *comedie*. Sub acțiunea vinului care tulbura mințile și excita simțurile, banchetul era însoțit de cântece gălăgioase, de dansuri lascive și se termina cu o procesiune veselă ce străbătea în lung și în lat satele. Culegătorii care lucraseră în vie, amețiți de băutură, îmbrăcați grotesc cu veșminte bălțate, având pe cap coroane de frunze și flori, purtau în triumf falus-ul, socotit drept emblemă dionisiacă a fecundității masculine, așa cum Falus (zeitatea) era socotit drept prietenul și convivul lui Bacchus. Toți acești convivi cântau, își exercitau verva, se întreceau să dea la iveală improvizații licențioase, schimbau în mers tot felul de glume, își aruncau unii altora replici, se provocau neîncetat. Astfel, pe nesimțite, ei dădeau naștere dialogului comic. Putem găsi, în acestea, ceva din imaginea primului cor în comedia primitivă, cel puțin într-unul din aspectele sale. Ceea ce deocamdată se manifesta doar rudimentar, ca o simplă vervă delirantă, avea să se transforme cu timpul într-o cristalizare de simțiri mai precise și de inițiative cu mai mult conținut poetic. Cu alte cuvinte: este ceea ce avea să cuprindă și să reprezinte corul.

Asupra locului în care s-a născut comedia, există încă anume controverse. Tradiția amintește numele demei Icaria. Alte mărturii pun faptul pe seama lui Susarion, poet din Megarida, care a trăit în secolul al VI-lea î.Ch. Acestuia i se atribuie meritul de a fi dat cântecelor amintite o osatură, de a le fi pus să exprime o

acțiune și de a le fi fixat o prozodie, smulgând astfel unele inițiative din mâna actorilor improvizați și trecându-le cu mai mult simț de răspundere literară asupra poetului. Din operele sale nu ni s-a păstrat nimic. De altminteri, nu se știe precis dacă le-a și scris efectiv sau le-a purtat cu sine doar oral. Ce trebuie însă să reținem, e că Susarion a dus spiritul acestor încercări din Megarida la Atena, unde comedia se va constitui ca gen dramatic propriu-zis și va avea să dezvolte principala ei manifestare.

În perioada ateniană, comedia s-a format în cadrul serbărilor numite *Leneene*, care în linie generală erau o reeditare urbană a dionisiilor campestre. Festivitatea avea loc în jurul unui altar special, construit în onoarea lui Dionisos, într-un cartier numit Limnai. Banchetul se bucura de girul statului și adeseori se făcea pe cheltuiala acestuia. După această ceremonie, mulțimea se încolona într-o procesiune vioaie, pentru a parcurge astfel principalele străzi ale orașului. La început, corurile intonau ditirambi în notă entuziastă și patetică. După aceea, manifestarea degenera frenetic într-o revărsare de glumă și de bucurie. Unii suiau pe care, alții pe jos, adoratorii zeului exaltați de vin nou și de irupția de sarabandă a momentului se dedau unui neîncetat duel de aluzii, de răutăți și de cuvinte frivole. Sarcasmele, injuriile și provocările curgeau. În multe privințe, putem spune că aceste manifestări semănau cu manifestările noastre moderne de carnaval. Travestiurile, și ele, aduceau în această dramă naivă o notă în plus de vivacitate; în cadrul lor, diferitele izbucniri burlești își dădeau mâna cu verva rudimentară a unei mulțimi dezlănțuite. Spectacolul, deși grotesc, își avea pitorescul lui. Alături de unii manifestanți deghizați în Pan, în satiri sau în Silen, apăreau alții suiați pe măgari sau îmbrăcați în piei de cerb și de oaie. Mulți aveau obraji spoși în diferite culori, purtau pe cap coroane de frunze și agitau energic clopoței sau alte obiecte sunătoare. Toată această mascaradă adăpostea în ea o agitație sterilă, dezordonată, făcută parcă să compromită corul bacchic prin manifestări vulgare și grotești. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în acest amestec înform pulsa germenul unei importante cristalizări de artă și de gândire: germenul comediei.

Cu timpul, prin etape și dezvoltări încete, pe care istoria nu le-a putut reconstitui precis dar despre a căror integrare știm că a durat două secole, aceste manifestări s-au încheat în acțiuni dramatice, dând naștere *dramei satirice* sau – cum i se spune mai pe larg – *comediei*. Rând pe rând au apărut: *intriga*, *peripețiile*, *deznodământul*; cu alte cuvinte, s-a constituit ceea ce era necesar pentru ca acestea să capete o arhitectură și o mișcare dramatică.

Desigur, această evoluție s-a făcut cu multe greutate. A trebuit să treacă vreme îndelungată, până ce arhontezele să consimtă de a da comediei un cor. Deși în serbările dionisiace ale demelor comedia se bucura de popularitate, ea trecea încă drept un gen inferior, nedemn deci de a fi încetățenit în orașele mari. Pătrunderea comediei în orașe s-a făcut în mod treptat, întâi prin infiltrare în cartiere marginase și abia după aceea prin promovarea ei în rang egal cu tragedia, în marile reprezentații urbane. De altminteri, chiar și după recunoașterea ei oficială, statul încă a continuat să manifeste față de comedie atitudini de rezervă și de suspiciune. Genul era însă prea puternic,

răspundea la prea multe necesități ale vieții intelectuale și ale vieții sociale, pentru a nu-și croi drum sigur și adânc, pe deasupra diferitelor piedici și adversități.



Scenă comică. Parodie după *Antigona*. (Pictură pe vas).

2. Structura comediilor

Admițând că am prins oarecum firul începuturilor comice, e nevoie acum, în continuare, să ne dăm seama de înfățișarea generală a comediei grecești: de la limbajul, de organizarea ei, într-un cuvânt, de ceea ce reprezentarea ei pe scenă trebuia să pună în mișcare.

După cum am văzut comedia a rămas vreme îndelungată în stare incipientă, figurând în serbările dionisiace mai mult ca un joc popular ritual, decât ca o reprezentație propriu-zisă. Constituirea ei ca gen dramatic s-a făcut mult după cristalizarea tragediei, dar nu numai printr-un proces de imitație după aceasta, ci și printr-o evoluție organică dictată de propriile ei necesități interioare. Când statul a luat *comos*-ul pe seama sa, către sfârșitul secolului al VI-lea și începutul secolului al V-lea, comedia nu dispunea încă de o structură fermă. Ea consta atunci dintr-un fel de mascaradă compusă din cinci părți, în care pe linia unui scenariu labil, gata să adăpostească mai mult improvizații, se înlănțuia un amestec neorganizat de cântece, de dansuri, de bufonerii rudimentare, de jocuri mimice și de exhibiții burlești. Abia către anii 488–486 acest amestec se va transforma în dramă cu intrigă și cu peripecii conducând în mod gradat către un deznodământ, deci cu o ordonanță intimă capabilă să-i confere ținută și o valoare de operă de artă.

În alegerea subiectelor, comedia proceda mai liber, fără să se împiedice de reguli sau de tradiții stricte ca tragedia. Datele erau luate din realitate; însă, pentru a putea fi aduse pe scena comică, acestea erau supuse unui tratament de exagerări și chiar de bizarerii ale fanteziei. Vom vedea, de pildă, cum imaginația lui Aristofan va alerga în voie, ajungând să pună în scenă invenții aproape elucubrante: cor de broaște, călătorie spre Olimp călare pe un melc, episoade în lumea viespile și a păsărilor, forme fantastice ale norilor ș.a. În dorința ei de a crea bună dispoziție, de a răspândi starea de veselie, comedia se sluzea de toate mijloacele pe care

imaginația i le putea pune la dispoziție. De aici, bogăția ei de caricaturi, de situații grotești, de aventuri ciudate sau miraculoase, de strigăte bizare, de onomatopei, de calambururi, de echivocuri, de obscenități.

Totuși, pe deasupra acestor diversități și ruperi de echilibru, privită în structura ei, comedia greacă se aseamănă mult cu tragedia. Se compune din mai multe părți, unele cântate cu acompaniament de muzică instrumentală, altele numai recitate. Anume:

a. Prologul. O scenă de început, servind drept prefață, ca introducere sau ca preambul, făcând fie expunerea rezumativă a piesei, fie numai a momentelor ei caracteristice sau esențiale. În faza când comedia nu era decât o înșirare dezlănțată de intrări bufone, coregrafice sau muzicale, prologul era scena menită să imprime acestor manifestări măcar un rudiment de unitate, de înlănțuire ceva mai ordonată; mai târziu, când comedia a căpătat un conținut dramatic, prologul avea de scop să mijlocească înțelegerea acțiunii, anunțând tema pe care reprezentarea scenică urma s-o dezvolte și s-o demonstreze.



Scenă comică. (După o pictură pe vas).

b. Paradosul. În compunerea tragediei, paradosul avea un rol limitat, reducându-se la cântecul prin care se făcea intrarea corului în scenă; aici, în comedie, el va merge însă până la proporții de adevărată scenă, întrucât corul nu se mulțumește să sublinieze sau să comenteze un moment al conflictului, ci ia o atitudine vie, dinamică, stimulând astfel pe actori la acțiune.

c. Parabaza. Cu privire la aceasta, sunt mai multe lucruri de semnalat. Nu toate comediile grecești au parabază; aceasta era frecventă, mai ales, în vechea comedie ateniană, în care corul rămânând singur în scenă se alinia în fața publicului și se adresa acestuia în mod direct, printr-o alocuțiune. Mai târziu, prin influența tragediei, parabaza a fost împinsă de la începutul reprezentației către mijlocul ei, constituind un moment în care autorul ieșea din umbră, părșea oarecum linia centrală a acțiunii, pentru a prezenta în fața publicului propria sa apologie. Uneori,

vom auzi izbucnirile lui critice sau sarcastice împotriva rivalilor săi de literatură sau a rivalilor de la concursurile dramatice; alteori, ne va împărtăși vederile sale curajoase asupra treburilor publice și asupra felului cum e condusă cetatea. Am putea spune că în clipa aceea corifeul se adresa mai mult unor cetățeni decât unor spectatori de teatru. Pentru a sublinia acest lucru, adeseori chiar își scotea masca. Aristofan a cultivat atât de mult această situație, încât într-unele din comediile lui scena aproape că se transforma în tribună publică, tinzând chiar s-o întrecă în prestigiu și influență. Au fost momente în care aceste parabaze deveniseră, mai cu seamă pentru cetățile străine, importante mijloace de informație cu privire la stările de lucruri și stările de spirit de la Atena. Când puterea populară a fost lichidată prin victoria lui Lisandru și instalarea la cârma cetății a celor Treizeci, parabaza a fost interzisă. Prin aceasta, coragia comică a primit o lovitură de grație. Corul comic, lipsit tocmai de ceea ce îi constituia principala sa atracție, va porni să alunece iremediabil pe panta declinului său. Comedia de mai târziu – după cum vom vedea în dezvoltările ulterioare – îl va înlătura cu totul.

În mod obișnuit, o parabază se compunea din șapte părți: 1) *kommation*-ul (versuri anunțând recitarea parabazei), 2) *parabaza* propriu-zisă, 3) *makron*-ul (pasaj format din dimetri¹ anapestici și recitat dintr-o singură răsufare, 4) *strofa* (fragment liric cântat de semicor), 5) *epirrhema* (cuplet format din tetrameri² trohaici și pus în gura corifeului), 6) *antistrofa* (replică tot lirică dată strofei), 7) *antepirrhema* (cuplet de încheiere a parabazei, rostit de corifeu). Existau și parabaze în care unele din aceste părți se contopeau în altele. Parabazele mai purtau și denumirea de *anapeste*, după metrul predominant în care erau scrise.

d. Agon-ul. Se denumea astfel după zeitatea care personifica geniul luptei. Această parte pune în cauză o luptă între două forțe sau două persoane, fiecare trebuind să-și susțină teza proprie; de obicei, una din aceste teze era a poetului.

e. Exodos-ul. Este partea care încheia în mod zgomotos spectacolul, urmând după ultimul cor; ea asculta de aceleași reguli care în drame trebuiau să conducă la deznodământul tragic.

Practic vorbind, respectarea și dozarea acestor părți variaua. Unele comedii le cuprindeau pe toate, fiecare cu existența ei distinctă; altele, însă, contopeau mai multe părți într-una singură. Dacă unele părți se bucurau de întinderi apreciabile, altele în schimb erau abia schițate. Comedia greacă și-a rezervat libertăți și posibilități de mișcare interioare mai mari decât tragedia. Faptul nu provenea din vreo tendință anarhică sau din mai puțină respectare a genului, ci din necesități organice ale comediei ca aducătoare pe scenă a vieții, cu mulțimea ei neprevăzută de evenimente.

¹ Dimetrul este una din cele nouă varietăți ale versului anapestic. Cuprinde patru picioare, cu o pauză după al doilea. Frecvent, în tragedia greacă și latină; în comedie, însă, apare mai puțin.

² Tetramerul, de asemenea, face parte din varietățile versului anapestic. Tetramerul catalectic – cunoscut și sub denumirea de *aristofanian*, pentru motivul că apare de multe ori la acest poet – e format din șapte picioare, cu pauză după al patrulea. Tetramerul propriu-zis cuprinde opt picioare.

Comparând cele două structuri, a tragediei și a comediei, găsim deosebiri caracteristice. În prima, legătura dintre părți e mai strânsă; în cealaltă, mai liberă. Stasimele tragice marcau în cursul acțiunii o seamă de pauze, la distanțe egale; în comedie, pauzele nu sunt determinate de etapele logice ale acțiunii, ci mai mult din nevoia de a se introduce în ele momente în care să se poată vorbi despre orice, indiferent de conținutul subiectului. Comedia și-a însușit și ea regulile, unitățile și disciplina formei dramatice, nu însă în nota strictă și consecventă a tragediei. Chiar târziu, în perioada ei de culminație, comedia ținea parcă să-și amintească de originile ei frenetice și să păstreze încă accente din fantezia incoherentă a formelor ei primare. Tendința era atât de puternică, încât niciodată, chiar sub pana unor poeți clasici ca Aristofan ori Eupolis, comedia n-a încetat ca pe lângă conținuturile ei moderne să dea câștig de cauză și improvizațiilor populare din care s-a născut.

Durata comediilor era mai scurtă decât aceea a tragediilor. Comicul trebuie să se realizeze printr-o fantezie agilă și totodată concentrată; el nu-și poate îngădui lungimi ca acelea care în susținerea unor situațiuni grave și dramatice pot fi chiar necesare. Dacă totuși grecii au adus pe scenă și comedii de durată aproape egală cu aceea a dramelor, e pentru că bufoneriile din ele nu erau doar simple bufonerii, ci și mijloace pentru a pune în cauză situațiuni importante din viața spirituală ori politică a cetății.

3. Actori, costume, măști

În faza ei primitivă, adică atunci când comedia era mai mult o țesătură de bufonerii, numărul actorilor nu constituia o preocupare; el putea fi deopotrivă și mare și mic, după cum cereau variațiile jocului sau fantezia autorilor. Când însă comedia a început să constituie un gen dramatic, și mai ales când cheltuielile de reprezentare au trecut pe seama statului, limitarea actorilor a devenit o necesitate. La început, coregia comică s-a condus după regulile fixate în cea tragică; deci, comedia avea același număr de actori ca tragedia. Mai târziu, acest număr a fost depășit. Cratinos, urmând pe Sofocle, cerea trei actori. Aristofan a ridicat numărul lor la patru, cu scopul de a da acțiunii comice mai multă expresie și mai multă vivacitate. Până aici, e vorba numai de rolurile principale ce urmau să fie încredințate unor actori calificați. Însă, în comediile rămase de la Aristofan găsim și roluri suplimentare, de mai mică importanță și întindere. Bănuim că acestea erau încredințate unor membri din cor sau erau jucate de către actori începători, mulțumiți astfel că-și puteau face și ei puțină ucenicie.

Jocul actorilor comici trebuia să se deosebească mult de acela al actorilor tragici. De aceea, ei formau categorii diferite. Pe lângă voce, dicțiune și știință de a spune versuri, actorilor comici li se mai cerea să fie supli, agili, să poată trece de la situații serioase la acțiuni bufone, să fie acrobați, să știe să cânte și să danseze. În plus, le mai trebuia și acel simț de măsură și de distincție, prin care să înțeleagă că toate acestea nu trebuiau să rămână doar divertismente, ci trebuiau să mijlocească natura dramei satirice, cu mulțimea și complexitatea ei de semnificații.



Actor comic.

bufonă, cu cocoasă, cu abdomen sau cu șolduri gigantice. Culoarele erau strigătoare, totul trebuind să amintească și să creeze imagini de sărbătoare dionisiacă. De notat, însă, că această costumație comică evita să alunece definitiv în grotesc. Diferite tunici sau haine pe care actorii le puneau pe deasupra trebuiau să amintească de situația reală a personajelor respective, după rangul lor în societate și după cerințele convenționale ale acesteia.

Actorii comici, întocmai ca actorii tragici, purtau și ei mască. Nu se poate ști dacă și în comedie se foloseau, ca în tragedie, măști tipice. Înclinăm să credem că măștile comice erau mai variate și mai libere decât cele tragice. Aparent, ele aveau o notă predominant carnavalescă; în fond, însă, căutau să reprezinte și trăsături de caracter ale personajelor puse în cauză.

4. Corul

Corul comic, deși deosebit de cel tragic, funcționa însă după același reguli. Format la început din douăsprezece persoane, el s-a ridicat mai târziu la șaisprezece și chiar la douăzeci și patru. Comedia făcea adeseori uz de anticor, de unde nevoia ca aceste două grupe să fie îndeajuns de numeroase. Comparativ, corul avea un rol mai activ decât în tragedie; se apropia mai mult de acțiune și uneori chiar intra în țesătura acesteia. Coriștii apăreau în deghizări diferite, după subiectul pe care trebuiau să-l susțină: păsări, animale, nori etc. Mai precis: în *Păsările*, Aristofan aducea în scenă un cor format din două grupuri de păsări, unul figurând femele și

altul masculi; în *Lisistrata*, același autor își compunea corul dintr-un grup de bărbați bătrâni și din altul de femei bătrâne, pe care le puneă să se certe, să-și arunce reciproc injurii sau să se dedea la acte comice pe placul mulțimilor de spectatori. Nu ne-au rămas documente, după care să putem reconstitui în amănunțime costumația coriștilor. Se crede, însă, că aceasta nu mergea până la detalii ori imitații grotești. Simțul de măsură și de simplitate al grecilor dădea și aici linia. Astfel, coriștii puși după necesitățile acțiunii să figureze – să zicem – centauri, păsări, viespi, nori, insule, deme, orașe, plugari etc. își marcau această calitate printr-un detaliu vestimentar caracteristic, printr-o emblemă sugestivă, printr-o fantezie amuzantă. Viespile din comedia cu același nume, de pildă, erau figurate printr-o talie subțire și alungită, iar ca emblemă sugestivă aveau un ac exagerat ca dimensiuni, pe care îl târau după ele. De remarcat – cel puțin în comediile de seamă, semnate de poeți talentați – că recunoașterea personajelor din cor nu era lăsată doar pe seama costumației, ci în primul rând ea trebuie să rezulte din cuprinsul și înțelesurile textului.

În general, manifestările corului erau zgomotoase, vii, adeseori chiar frenetice. O bună parte din ordinea aceea euritmică ce constituia gravitatea și noblețea corurilor tragice e înlocuită aici cu o dezlănțuire bogată, agitată, în care se putea recunoaște cu ușurință originea lor dionisiacă. Marea preferință a corului comic era să se descarce în mișcări vehemente și să danseze. E vorba de dansuri comice, dintre care unele – așa-numitul *cordax* – erau, după spusele lui Pollux, niște sara-bande violente în care uneori se ajungea și la situații lubrice sau obscene.



Cor de comedie (După Mantzius și Silvio d'Amico, op. cit.).

Pe scurt, manifestările de acest gen al corului comic ilustrau bine una din caracteristicile de seamă ale comediei grecești: îmbinarea din elemente ordonate cu enormități neverosimile, a spiritului de finețe cu anume trăsături vulgare; a echilibrului armonic cu situațiuni de frenezie licențioasă.

5. Limbajul

Ca notă generală, stilul întrebuițat în comedie trebuia să păstreze o unitate cu cel întrebuițat în tragedie. Unitate, însă, nu însemna identitate. Cu spiritul de

finețe și de proporție care îi caracteriza, grecii au înțeles că pe de o parte trebuia să se respecte conveniențele clasice ale teatrului ca manifestare a cugetului național, dar pe de altă parte trebuia să se acorde și anume libertăți, cerute de nota mai îndrăzneată și satirică a genului comic.

Așa fiind, ceea ce caracterizează limbajul comediilor grecești este mobilitatea lui; mai bine zis, puțința lui de a evolua între extreme, fără ca din această cauză să-și frângă vreodată continuitatea. Aici, de pildă, stilul păstrează linia de poezie demnă, liniștită și profundă, întocmai ca aceea care făcea frumusețea unică a versurilor tragice; dincolo, el își asociază în mod scăpărător licențele ori îndrăzelile surprinzătoare ale satirei, ale parodiei, ale bufoneriei sau ale aluziei pornografice. Mijloacele ei de a excita râsul sunt bogate și ingenioase. Întotdeauna, aceste treceri ne sesizează plăcut, ne interesează; niciodată nu le lipsește spiritul. Vocabularul comic e mai bogat decât cel tragic. Ceea ce adeseori tragedia relata ocolit, prin perifraze reținute și concentrate, comedia spune direct, cu termeni proprii, corespunzători lucrurilor și situațiilor din realitate. Poetul comic se mișcă mai ușor și mai liber decât cel tragic, pentru că el își extrage materialele de peste tot: din vorbirea vechilor poeți iambici, din legende și cântecele populare, din diferitele dialecte ale peninsulei și insulelor grecești, din vocabularele de port, de piețe sau de țară, ca și din vorbirea de circumstanță din agora, din conversațiile de lume sau din cenaclurile poetice și filozofie. De aceea, serii întregi de denumiri: lucruri obișnuite, alimente, boli și infirmități, detalii practice, răutăți, jigniri, atacuri etc. – denumiri care în tragedie i-ar fi tulburat acesteia înălțimea ei filozofică și poetică – aici, în comedie, sunt totuși la locul lor, contribuind în mod activ la nota ei de realitate și la vervă ei satirică.

6. Personajele

Personajele comice, și ele, fără a rupe punțile cu cele tragice, se deosebeau însă mult de acestea. Natura lor ținea de însăși natura genului satiric, care pentru greci însemna – cum am mai amintit – un amestec inedit de bufonerie și de eroism.

Ca personaje bufone, în afară de mulțimea actorilor rustici care acopereau o întreagă diversitate de roluri, facem cunoștință cu satirii, cu personajul Silen și cu fiii acestuia.

Satirii intrau în mod obligatoriu în corurile comice, de unde și denumirea de *dramă satirică* dată comediilor. Cine erau acești satiri și ce roluri îndeplineau în desfășurarea generală a reprezentațiilor comice?

În imaginația mitologică a grecilor, satirii erau niște zeități minore, mai bine zis niște apariții demonice, care populau de preferință pădurile și ținuturile muntoase. I-am putea asemăna până la un punct, cu dracii sau cu moroi din legendele noastre folclorice. Într-un fel, i-am putea considera și niște versiuni masculine ale nimfelor, deși sunt departe de a avea liniștea, grația, vaporozitatea și nota benignă a acestora. Prima descriere a satirilor apare într-un fragment din

Hesiod, citat de geograful Strabon. Plastic, ei s-au bucurat de o largă reprezentare: îi găsim pictați pe vase și sculptați de Lisip și Praxiteles.

Ca înfățișare, jumătate erau oameni și cealaltă jumătate erau animale. Latura omenească era reprezentată prin corpuri grațioase de efebi iar latura animală prin urechi ascuțite, câteodată prin două cornițe așezate deasupra frunții, prin bărbuță alungită ca de țap (poporul chiar îi numeau cu o nuanță trivială și lascivă „țapi”) și printr-o codiță atârând din jumătatea posterioară a trupului. Sub îmbrăcămintea lor, un fel de tricou strâns bine pe corp, păreau goi. Șoldurile le erau înfășurate într-o piele de capră iar pe umeri le atârna o nebridă.

Satirii au o psihologie senzuală și ușuratică, de copii ai naturii. Nu respectă nici o disciplină, n-au nici un criteriu moral. Singura lor inteligență constă dintr-o abilitate rustică, dintr-un senzualism primitiv, ascunzând sub o aparență agilă naturi leneșe, fricoase și insolente. Cu toată înfățișarea lor umană, instinctul animal îi predomină. Se excită din nimic, după cum tot din nimic le piere dispoziția. Marea lor plăcere e să sperie pe păstori, să alerge în exaltare senzuală după nimfe, să umple văzduhul de strigătele și jocurile lor, să cânte și să danseze. Fondul lor temperamental e făcut din frivolitate exuberantă și iresponsabilă; se bucură de viață și în dezlănțuirea acestei porniri nimic nu-i poate reține, punându-le stavila unei măsuri sau alta.

Imaginația mitologică făcea din satiri tovarășii nelipsiți ai zeului Dionisos. Îl însoțeau pe acesta în peregrinările sale, îi mijloceau goana după voluptăți, îl însoțeau în aventurile sale amoroase și, în cadrul serbărilor legate de culegerea viilor, contribuiau prin jocurile, cântecele și nebuniile lor la atmosfera de manifestări delirante ce făcea partea din cultul zeului. Tocmai această calitate, de tovarăși nedespărțiți ai lui Dionisos, e ceea ce a determinat aducerea satirilor pe scenă și situarea lor a personaje necesare în rețeaua reprezentanților comice.

Personajul *Silen* merită o atenție asemănătoare. Grecii l-au împrumutat din mitologia frigiană, modificându-i însă caracterele sale originare. Mitul lui avea înrudiri apropiate cu mitul lui Bacchus. Ca și acesta, se născuse în orașul legendar Nysa, după unele legende ca fiu al lui Hermes, după altele ca fruct al dragostei dintre Pan și o nimfă. Nedespărțit de Bacchus, îl însoțea pe acesta în călătoriile și în aventurile lui. Grecii l-au reprezentat în diferite feluri. Mai de mult, în secolul al VI-lea î.Ch., silenii (apariții demonice, ale căror trăsături caracteristice au fost rezumate mai târziu în personajul nostru) erau figurați în mod grotesc, când cu picioare și copite de cal, când cu urechi de porc. Un secol mai târziu, în epoca clasică (sec. V), reprezentarea personajului a fost umanizată, statornicindu-se în forma aceasta: un bătrân, chel, cârn, de statură athletică, pârșos, având ca insigne specifice un burduf, în mână thyrsa bacchică, și pe cap o coroniță de iederă. Judecând după statuia celebră păstrată la Vatican, în care Silen apare ținând în brațe pe pruncul Bacchus, personajul nu este lipsit de oarecare măreție. Însă, odată suit pe scenă și devenit personaj comic, această măreție a lui Silen nu se va mai păstra; ea va face loc acum unei fizionomii ciudate și burlești.

Ca fire, Silen se aseamănă oarecum cu satirii. Nu are agilitatea acestora, dar dispune în schimb de mai multă stăpânire asupra mișcărilor sale. Și el, întocmai ca frații lui mai mici, e lipsit de criterii: nu știe să distingă între bine și rău, nu e nici generos, nici negeneros, nu se ridică prin nimic – moralmente – peste natura lui elementară. Gesturile și atitudinile sale îl pot apropia oarecum de o linie artistică, nu însă și de una etică. Marea lui voluptate e băutura. Burduful de care nu se desparte niciodată e menit să fie plin mereu cu vin. E stăpânit de vicii: bețiv, mincinos, laș, fără răspundere, indiferent față de tot ce nu-i procură o plăcere imediată; totuși, pentru că simțul poetic al grecilor a știut să-l situeze într-o lume de fantezie, aceste vicii nu ne supără și nu ne dau acel sentiment de repulsie care s-ar produce cu siguranță, dacă aceleași porniri le-am întâlnit la oameni.

O altă categorie de personaje comice își trage existența din diferitele legende ce circulau în lumea greacă. La început, comedia se complăcea să admită și personaje grotești, monstruoase, ceea ce în tragedie fusese din capul locului exclus. E vorba de personaje ca acestea: Sfinxul, Proteu, Cercion, Glaucos, Ciclopul ș.a. Cu timpul, ele au fost părăsite. Ultimul supraviețuitor pare să fi fost Ciclopul, după cum ne dovedește piesa cu același nume a lui Euripide. Acesta ne era înfățișat ca un căpcăun, cu reacțiunile tipice ale naturii lui negative, cu un fel de judecată cinic și amoral, fără nici o credință, cu unele aparențe omenești, dar în fond fără nici o afinitate pentru sentimentele umane propriu-zise. Poetul își dă seama de neverosimilitatea personajului; totuși îl păstrează, întâi pentru că i-a putut împrumuta o anume unitate dramatică, și apoi pentru că domeniul comediei e mai larg, mai deschis fanteziei și deci mai puțin ținut în loc de limitele rațiunii sau de acelea ale experienței colective.

Dintre personajele legendare, unul care s-a bucurat în comedia greacă de o largă reprezentare este personajul lui Hercule. Acest personaj părea cu deosebire indicat pentru a întruni în el trăsăturile eroice, atât de scumpe și de necesare sensibilității grecești, cât și acele pervertiri de viciu și de lascivitate, pe care le putea imprima tovărășia satirilor ori a silenilor, și despre care mai trebuie să precizăm că mulțimile le gustau îndeosebi. Într-adevăr, Hercule era pus să îndeplinească și acțiuni nobile – ca de pildă în *Alcest* de Euripide, unde pătruns de nevoia de a-și răscumpăra o greșală îl vedem smulgând pe Alcest din mâinile prădălnice ale lui Thanatos – dar totodată îl găsim și în situațiuni de brutalitate, cu poftă insatiabile, cu porniri senzuale de nestăpânit, distrugând doar din plăcerea de a face rău ori de a-și arăta în mod spectaculos puterea. Trebuie însă remarcat că atât în primele atitudini, cât și în celelalte, personajul Hercule rămâne impunător, cu ceva măreț și nobil în el. Faptul e caracteristic și semnificativ. În el găsim perpetuarea unei reguli tacite, tradiționale, potrivit căreia personajele comice, în chiar momentele lor de maximă hilaritate, trebuiau să-și păstreze o notă de demnitate, capabilă să impună respect spectatorilor.

Mai târziu, când comedia s-a constituit și și-a atins cu Aristofan apogeul, alcătuind ceea ce istoria literaturii grecești numește *comedia veche*, personajele

comice vor evolua mult. Fondul lor bufon, grotesc sau carnavalesc a rămas și mai departe; însă, într-o anumită măsură, ele și-au însușit și o realitate umană. Firește, această realitate umană rămânea departe de esențele și profunzimile personajelor tragice. Numeroase trăsături ale firii omenești – trăsături, să zicem, privind gravitatea acesteia, intimitatea ei morală și filozofică, patetismul luptei cu soarta – nu-și aveau locul în comedie. Vom întâlni în această comedie o galerie bogată de personaje, cu înfățișări variate și de condiții foarte diferite: zei, eroi, oameni, conducători de stat, muritori de rând, filozofi, scriitori și poeți, negustori, preoți, paricizi, declasați etc. Vom găsi de asemenea alegorii personificate, ca de pildă: Beția, Comedia, Sărăcia. Pentru moment, această diversitate ne uluiește. Dar pe măsură ce ne apropiem de spiritul vechii comedii grecești, înțelegem că în această risipă de situații exista totuși o unitate.

Personajele comice sunt ținute pe o muchie: nu recunoaștem la ele criterii morale, dar nici nu putem să le considerăm amurale. Pe de o parte, ne dăm seama că ele n-au generozitate; că nu pot iubi cu înălțime, că în ele conștiința nu este încă o forță; că rațiunea lor – atâta câtă o au – funcționează doar prin frânturi; că în toate acțiunile lor e un amestec de nebunie și de realitate; că aceste acțiuni au în ele ceva de instinctualitate primară și că nimic în actele lor nu pare demn și consistent; în sfârșit, că și dacă schițează ceva bun, valoros, acest început e părăsit repede, pentru plăcerea iresponsabilă de a spune o glumă. Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că aceste personaje comice au făcut posibilă zugrăvirea de moravuri și de caractere. Satira căreia i-au putut da viață pe scenă a izbutit să pună și să dezbata probleme adânci de viață și de filozofie socială. Personajele comice vor deveni o contrapondere umană a celor tragice, făcând ca în atmosfera lor de zgomot și de grotesc să răsară și să înflorească situații de poezie mare, universală.

7. Comedia și fondul ei politic

Ca și tragedia, comedia a cunoscut momentul ei de apogeu în secolul al V-lea î.Ch. Trebuie să precizăm că în această epocă drama satirică sau comedia nu însemna pentru greci numai un mijloc de divertisment, ci și o formă serioasă de manifestare a conștiinței cetățenești. Dacă tragedia putea să reflecte concepția greacă despre poziția omului în fața existenței, comedia, în schimb, va cuprinde în ea ecourile diferitelor evenimente contemporane, unele de ordin social și politic, altele de ordin artistic și literar. Nu greșim numind-o o adevărată tribună de opinie publică, întrucât îi putem recunoaște roluri asemănătoare cu acelea pe care le va avea presa în vremurile moderne. Numărul personajelor s-a mărit. Alături de personaje comice tradiționale apar acum și personaje contemporane: scriitori, poeți, filozofi, oameni de stat și oameni de lume. Prezența acestora e cât se poate de transparentă; când nu sunt desemnați cu numele lor autentice, îi recunoaștem după aluziile cu care sunt întâmpinați pe scenă sau după masca pe care o poartă actorii respectivi. Împrumutând astfel un conținut social și politic, comedia se va

amesteca în lupta pentru partide, va ataca șefi de stat și conducători de acțiuni publice, va parodia diferite evenimente sau măsuri la ordinea zilei, va demasca proiecte și va înfieră ambiții, încercând să fixeze o linie de gândire comună față de problemele în curs ale cetății. Nimeni nu e cruțat, probă că vom vedea adesea figurându-se pe scena comică chiar personalități de prim ordin, ca Pericle, Aspasia, Cleon, Lamachos, Socrate, Sofocle, Euripide ș.a. Satira politică se îndreaptă nu numai asupra persoanelor, ci și asupra instituțiilor sau asupra stărilor de spirit. În consecință, vom găsi în ea parodieri ale legendelor mitologice, picturi de moravuri, satirizări ale diferitelor procedee politice, bufonerii inspirate de situații sau manifestări publice curente. Adeseori, pamfletele comice sunt de o virulență necruțătoare; niciodată, însă, ele nu împing lucrurile până acolo încât să se transforme în calomnii iresponsabile sau să jignească peste limită sentimentele de măsură și de dreptate ale poporului.

Pentru greci, opoziția nu însemna numai o acțiune, ci și o a doua natură. Ea ținea de firea lor impresionabilă, de inteligența lor vie și ascuțită, de aplecarea lor spre dispută și spre jocurile dialectice ale minții. Deopotrivă, mai ținea de sufletul lor democratic, acel suflet democratic în care Platon vedea o nesfârșită rețea de stări contrarii, de bună dispoziție urmată adesea de porniri sarcastice și negatoare, de susceptibilități greu de prevăzut și deopotrivă greu de stăpânit.

Faptele amintite ne ajută să înțelegem că drama satirică avea caracter militant; ea semăna cu un pamflet în acțiune, în care sub haina caricaturii și a vervei comice puteam recunoaște profiluri întregi ale vieții politice ateniene.

Era curent, în cadrul reprezentațiilor comice care figurau diferite personalități politice la ordinea zilei, ca scena să devină o prelungire a forului public sau eventual o rivală a acestuia. Uneori, în anume momente critice ale acțiunii, după ce corul se alinia în scenă, corifeul (sau eventual personajul principal) pășea în fața publicului și, scoțându-și masca, începea să recite un text ce puna în cauză oameni și situații politice ale momentului. Cum acesta avea singur cuvântul, beneficiind de înălțimea rampei precum și de împrejurarea că în cadrul unei reprezentații teatrale nu era îngăduit să i se dea replici din public, se înțelege că rostirea lui putea să capete o deosebită autoritate. Au fost cazuri când efectul acestor monoloage a întrecut așteptările. Astfel, se spune că în urma unui asemenea monolog, Pericle – care se afla atunci în culmea gloriei – a fost constrâns să renunțe la dispoziția prin care încerca să înlocuiască puterea legilor cu autoritatea sa personală. Puterea teatrului de a determina reacțiuni de opinie publică era deci atât de mare, încât Platon s-a simțit dator să spună – nu fără justete – că republica Atenei semăna cu o adevărată *teatrocratie*.

Memorabile, în privința aceasta, au rămas pledoariile comediile grecești pentru ideea de pace. Vom simți faptul, mai de aproape, când vom analiza comediile lui Aristofan. La baza acestor pledoarii se găsea spiritul de opoziție al comediilor împotriva concepției expansioniste, ce domina în mod stăruitor viața politică a Atenei.

PRECURSORII COMICI ȘI CONTEMPORANII LUI ARISTOFAN

1. Începuturile din Megara

O primă agregare în acest sens este aceea care ni se semnalează din Megara, cetate situată în istmul de Corint, în vecinătatea Aticii. Comedia despre care se afirmă că s-ar fi născut aici este pusă în legătură cu evenimentele ce duseseră în cetate la răsturnarea tiranului Teagen și la instaurarea către anul 581 a unui regim democratic. Se crede că de îndată de democrația a ieșit victorioasă, dând astfel iambilor dionisiaci puțința de-a se mișca mai liber, pornirile de ură, de sarcasm și de satiră ale taberelor opuse au izbucnit în valuri. Bineînțeles, acestea erau departe de-a se prezenta sub forma unei construcții ordonate, putând să se mențină pe picioare proprii. Ce pare mai probabil, e că ele formau doar nuclee comice, naive, plutind într-o masă de scene zgomotoase și dezlănate, în care ficțiune de tip mai mult rural se amesteca rudimentar cu realitatea.

Cei care compuneau aceste farse megarice erau niște bieți poeți de țară, dar despre care tradiția a păstrat în genere o amintire înfrumusețată.

Susarion, despre ale cărui versuri se face mențiune în jurul anului 570, este cel mai cunoscut dintre vechii poeți megarici. I se atribuie originalitatea de-a fi scris primele comedii în versuri, bineînțeles comedii de un tip primitiv, a căror întindere probabil că nu depășea trei sute de versuri. *Susarion* mai este important și prin aceea că o dată cu el comedia a trecut din Megara în Atica. Nu știm cu exactitate în ce fel s-a efectuat această trecere: dacă – anume – a făcut-o însuși autorul sau s-a făcut în mod spontan prin propagare din localitate în localitate.

Se mai face mențiune, în diferite documente contemporane, de încă doi autori: *Myllós* și *Meson*. Despre fiecare știm foarte puțin. Se bănuiește, doar, după unele adagii în legătură cu numele lor și intrate apoi în circulație ca proverbe, că operele lor comice ar fi fost mici prezentări scenice de cronică locală.

Oricum, puținele date ce ne stau la îndemână nu pot constitui o istorie. Lipsa de mărturii mai durabile ne obligă să credem că operele comice din această epocă nu aveau o ținută dramatică propriu-zisă, ci erau mai mult niște bufonerii campestre, în al căror sarcasm primar se strecurau difuz unele accente sau trăsături de satiră socială.

2. Epicharm

Un alt loc, în Grecia, în care putem găsi prefigurări ale comediei înainte de pătrunderea acesteia la Atena, este Sicilia. Populația insulei, făcută dintr-un amestec vioi de rase, era renumită pentru vivacitatea și finețea ei de spirit. La început, producția comică de-aici nu se deosebea ca valoare și conținut de farsa megarică: același amestec de scene scurte, aceeași dispersiune a elementelor comice, deși – se spune – pasajele în cauză nu erau lipsite de un anumit simț al ideilor generale. A apărut însă un poet cu adevărat mare, care procedând cu mână de maestru a izbutit ca în aceste materiale informe și confuze să pună ordine și cristalizare artistică. Este vorba de Epicharm.

Epicharm, cunoscut atât ca poet cât și ca filozof, a trăit între anii 540–450 î.Ch. La Megara, în Sicilia, a fost discipolul lui Pitagora. După aceea s-a stabilit la Siracusa, unde a compus opera sa dramatică, operă ce face din el creatorul comediei doriene. Nu ni s-a mai păstrat nici o comedie în întregime; îl cunoaștem doar din fragmentele rămase – după unii cercetători în număr de treizeci și cinci, după alții de treizeci și două – și din câteva mărturii, între care cele mai importante sunt acelea ale lui Platon și Aristotel.

Meritul principal al lui Epicharm e de-a fi dat comediei doriene sau siciliene o formă. Până la el, această comedie plutea într-o masă de incertitudine, făcute din scene dezlănate și zgomotoase, din ficțiuni fără consistență, din scene satirice lipsite de unitate între ele. În toate acestea, poetul nostru a încercat să introducă ordine, înlănțuind faptele într-o acțiune și punându-le astfel să exprime o fabulă. Titlurile și fragmentele păstrate ne arată că Epicharm a ținut seamă de toate

elementele comediei populare de până la el, atât de cele de ordin mitologic, cât și de cele extrase cu naivitate din realitatea contemporană. A adăugat personaje noi, dintre care cel mai însemnat, acela al parazitului, va trece definitiv în media universală; cât despre zei, aceștia erau puși să se amestece în diferite incidente bufone ale vieții de toate zilele, ceea ce avea să constituie de-acum înainte un procedeu curent în drama satirică. Cu privire la cor, predomină impresia că acesta lipsea. În locul corului obișnuit format din băutori, se pare că Epicharm aducea în scenă actori distincți, cărora le dădea în sarcină să susțină o fabulă dramatică; în felul acesta, partea corului era integrată în mersul acțiunii.

Tonul general al comediilor lui Epicharm continua pe acela al comediilor populare. Se caracterizau prin scene scurte, prin peripecii numeroase, prin descrieri plăcute, prin intrigi simpliste și elementare, prin reflecții ironice și jocuri de cuvinte, printr-o rețea vioaie de glume când naive, când malițioase. Prin nota de viață, de vioiși și de libertate pe care o puneă astfel în mișcare, notă ce întrunea în ea atât moment de spontaneitate naturală cât și momente superioare de reflecție, se poate spune că Epicharm a dezvăluit grecilor adevărata natură a comediei. Făcea explicit ceva ce până atunci trăise doar implicit, în cugetul general și anonim al poporului. Ce mai trebuie să reținem, e că toate acestea erau exprimate într-un limbaj remarcabil prin ținuta și poezia lui. În stilul său, Epicharm a știut să îmbine elementele de dialect popular – fără acestea n-ar fi izbutit să redea verva și coloritul de comedie – cu nota de eleganță pe care o practica vorbirea societății alăse din Siracuză.

Ce mai contribuie ca Epicharm să apară ca un întemeietor al comediei e și faptul că textele sale dramatice, pe lângă satiră, era îmbibate și de-o anume fosforescență filozofică. Unii comentatori fac din el un adept al școalei pitagoreice; alții îl consideră drept un filozof original, aproape un precursor al lui Platon. Aceste opinii se sprijină pe conținutul unora din fragmente, în care într-adevăr apar diferite aserțiuni sau sentințe filozofice.

În strânsă legătură cu numele lui Epicharm apare și numele lui Formis, poet grec care a trăit în Sicilia, și pe care Aristotel îl socotește deopotrivă printre întemeietorii comediei. Din nefericire, opera lui a dispărut în întregime, iar referințele rămase sunt prea sărace pentru a ne mai reda ceva din profilurile operei și ale poetului.

3. Predecesorii lui Aristofan

Chionide, citat de Aristotel și de Suidas, se afirmă la Atena ca poet comic în epoca războaielor medice. Deținem asupra lui doar câteva informații. În timpul său, comediile nu figurau încă în concursurile dramatice și în programul festivităților de stat. Oricum, dacă ne conducem după faptul că nu-l găsim printre numele de predecesori pe care Aristofan le enumeră în parabaza din comedia sa *Cavalerii*, tragem concluzia că nu s-a bucurat de popularitate din partea contemporanilor săi. Cunoaștem din toată opera lui doar trei titluri de comedii:

Eroii, Cerșetorii și Perșii. Ultimele două par însă apocrifre; puținele texte ce ne-au rămas de la acest poet – în total zece sau douăsprezece versuri izolate – nu au puterea să ne dea în această privință vreo certitudine.

Magnes ne este ceva mai cunoscut, în special prin referințele ample pe care le avem asupra lui din partea lui Aristofan. Este clar, însă, că poetul s-a bucurat de mai multă reputație decât contemporanul său mai vârstnic Chionide. Se pare că a cucerit victoria de treisprezece ori, fiind încununat în același timp cu Eschil. Multă vreme, a fost poetul comic la modă. A inventat pentru corurile sale travestiri fantastice, între care cel mai cunoscut a fost corul de păsări. După cum relatează Aristofan în *Cavalerii*, bătrânețea i-a fost tristă. Verva sa n-a avut în ea puțința de-a se regenera. Toate încercările lui de-a găsi noi elemente comice care să fie pe placul publicului s-au dovedit zadarnice. Ceea ce la tinerețe îi atrăsese succese și aplauze, la bătrânețe s-a transformat în dezastru. Avea imaginație, fără însă ca aceasta să se susțină pe o putere echivalentă de gândire. S-a văzut la bătrânețe, pur și simplu, gonit de pe scenă. Același public care altădată îi aclama nebuneasca sa vervă satirică, acum îl lăsa pradă uitării și indiferenței. Găsim în aceasta o lege și un învățământ: simpla vervă și simpla bufonerie nu pot fi de ajuns pentru a da viață comediei. Acestea trec repede; odată date la o parte, putem constata că pe locul lor nu mai rămâne nimic. În viața sa de-a lungul veacurilor și mileniilor, comedia a avut adeseori prilejul să confirme și să sufere adevărul acestei legi.

Titlurile comediiilor lui Magnes sunt sugestive: *Cântăreții din vioară, Păsările, Lidienii, Broaștele, Dionisos* etc. Unele din acestea vor fi reluate de Aristofan și puse în fruntea capodoperelor sale.

Cel mai important dintre predecesorii lui Aristofan a fost Cratinos. S-ar fi convenit ca asupra acestui poet să ne oprim mai mult. Însă, cum și din această operă n-au mai supraviețuit decât câteva fragmente mici și izolate, ne aflăm în situația ca și pe autorul lor să-l privim tot indirect, prin prisma unor referințe contemporane. A scris în perioada dintre a doua jumătate a secolului al V-lea și începutul secolului al IV-lea, fiind încununat de nouă ori și având adesea drept adversar mai tânăr pe Aristofan. Cu Cratinos, comedia a făcut pași însemnați în constituirea și cristalizarea ei. Comedia care pătrunsese din provincie la Atena nu avea încă linia, caracterele și unitatea adevăratei comedii. Personajele se mișcau după fantezia dezordonată a autorilor, făcând ca majoritatea invențiilor aduse pe scenă să fie simple bufonerii. În această situație de haos, Cratinos a pus ordine. Din capul locului, el a eliminat excrescențele și excesele, limitând la trei numărul actorilor care puteau să apară în același timp pe scenă. Impunând aceasta, a stabilit implicit că drama satirică sau comedia trebuie să se prezinte ca un gen constituit, dispunând de o formulă proprie, de legi, de o atmosferă în care tonul ei de libertate și de îndrăzneală să capete înălțime, simțindu-se totuși în elementul lui. În măsura în care Cratinos și-a propus să urmărească neonestitatea oamenilor din cetate și să întrebuințeze scena ca un mijloc de-a o lovi, putem vedea în el pe întemeietorul comediei politice, mai bine zis pe acela care a găsit formula definitivă a acestui gen dramatic. Critica

sa nu proceda prin învăluiri și ocolisuri, ci mergea drept la țintă, lovind frontal, conștient și de sinceritatea opiniei sale ca și de autoritatea pe care comedia o putea căpăta în asemenea împrejurări. În privința aceasta, îndrăznelile sale satirice au mers uneori foarte departe: a atacat printre alții pe Pericle, pe care nu s-a sfiit să-l numească „Zeus cel cu capul de ceapă” sau să-l califice drept „cel mai mare dintre tirani”. Meritul lui Cratinos e cu atât mai mare, cu cât franchețea acestor atacuri era îmbrăcată în idei cu forță poetică și dramatică. Mai mult decât oricare dintre înaintașii săi, se dovedea maestru în a găsi pentru ideile sale satirice o formă dramatică potrivită.

Aristofan, adversarul său mai tânăr în concursurile dramatice, și împreună cu el și alții, l-au atacat adesea, din plin, punându-i în cauză atât concepția sa de artă cât și anume defecte personale. I se obiecta, de pildă, că e lipsit de grație și de eleganță, că atmosfera comediilor sale nu respiră bună dispoziție, că nu știe să combine în mod armonios planurile acțiunii și, mai cu seamă, că nu izbuteste să conducă etapele conflictului dramatic cu artă. În ce privește defectele sale personale, i se amintea gustul său pentru băutură, aceasta în trăsături tari, aproape jignitoare.

Cratinos a ținut ca aceste atacuri, în special cele privind persoana sa, să nu rămână fără răspuns. Vrând să dovedească adversarilor săi că vinul nu i-a tulburat în nici un chip inteligența, a compus la bătrânețe comedia *Butelia*, cu care de altminteri a obținut și premiu. Drept subiect al comediei, s-a luat pe sine însuși. El, Cratinos, apărea ca soț legitim al Comediei, femeia căreia în trecut îi închinase toate idealurile tinereții sale. Acuma, însă, aceasta e nemulțumită că soțul său nu-i mai dă destulă atenție, alergând în schimb după altă femeie, Butelia. Mergând cu plângerea sa până la arhont, Comedia amenință pe Cratinos cu divorțul, în cazul că nu consimte să revină la obligațiile sale de soț. Până la sfârșit poetul se reculege, vechea lui dragoste redeșteptându-i-se în suflet cu toată prospețimea ei de altădată. Geniul său creator a putut deci să reapară, și încă într-o strălucire neatinsă până atunci. Pasiunea lui pentru dramă a luat forme atât de vii, s-a revărsat în splendori atât de tulburătoare, încât dușmanii săi, îngrijorați, s-au gândit în ce chip să-i stăvilească elanul și în ce chip să împiedice ca valurile de farmec și de înălțime ale versurilor lui să se întindă.

Deși construită după un plan alegoric, această comedie a izbutit totuși să pună în lumină fapte și situații reale, să zugrăvească personaje vii, să redea expresiv o luptă de sentimente și pasiuni.

În *Ulissee*, o altă comedie a lui Cratinos despre care s-a vorbit mult, nota militantă trece simțitor în umbră, pentru ca în schimb să iasă în evidență o ciudată dorință de parodiare a *Odiseii*. Autorul nu mai luptă cu persoane din viață și din manifestarea publică a cetății, ci se războiește acum cu Homer. Acesta, intrat încă de pe atunci în legendă, nu avea cum să-i riposteze. Subliniem că această comedie era construită fără parabază, adică fără acea parte în care autorul comic avea latitudinea să pună principala sa dezvoltare ori concentrare satirică. Ce l-a putut determina pe Cratinos la o asemenea schimbare? Bănuim că piesa a fost scrisă

într-una din acele perioade de cenzură mai aspră, în care anume decrete guvernamentale interziceau comedici să mai facă personalități politice și să aducă pe scenă lupte și pasiuni publice ale contemporanilor.

Impresia lăsată de Cratinos asupra epocii sale a fost deosebit de puternică. Aristofan, de pildă, pe deasupra criticilor pe care i le-a adus, nu ezită să-i admire impetuositatea, îndrăzneala de gândire și de exprimare, forța pasională pusă în slujba unor idei și a unor convingeri. Când îl numește „un mâncător de tauri“, sau când îl aseamănă cu un torent care năpustindu-se de-a lungul câmpiilor ia cu el rădăcini și maluri, desigur, acestea nu sunt invective, ci omagii și recunoașteri ale unei puteri.

Dacă s-ar fi putut ca vitregiile timpului să nu-i distrugă opera ci să i-o lase măcar parțial în picioare, nu este exclus ca poetul Cratinos să se fi înscris în dramaturgia lumii ca un egal al lui Aristofan, și nu doar ca un predecesor al acestuia. Chiar și așa, dacă ne gândim la măreția naturală pe care i-o dă linia dreaptă a convingerilor sale ca și la voința lui de-a face din comic o sinteză de artă și de morală practică, înțelegem de ce unele opinii îl aseamănă cu inspirații aproape legendari ai ditirambilor și îi atribuie în comedie un rol echivalent cu acela pe care l-a avut Eschil în tragedie.

Crates, încă unul din poezii comici ai Atenei în secolul al V-lea, se bucură de o mențiune importantă în *Poetica* lui Aristotel. Textual, acesta ne spune: „Crates a rupt cu genul iambic, pentru a pune în scenă piese făcute din idei generale și din ficțiuni pure“. De asemenea, se face mențiune despre el în cunoscuta parabază din *Cavalerii* lui Aristofan. Înțelegem, din această mențiune, că în cariera lui de autor dramatic Crates a avut de suferit mai mult înfrângeri decât victorii, că adeseori publicul atenian l-a nedreptățit, cu toate că poetul a dovedit o rară perseverență în a-i fi util.

Opera lui Crates ni s-a pierdut și ea. Ni s-au mai păstrat câteva fragmente dintr-o singură comedie: *Animalele sălbatice (Lighioanele)*. Deși sporadice ele ne ajută însă să înțelegem că poetul nostru se deosebea de mulți din contemporanii săi, prin aceea că în alegerea subiectelor ca în loc de satiră personală și politică să aducă pe scenă situații de critică mai generală. Cu alte cuvinte, era mai bucuros să zugrăvească moravuri decât să pună în cauză oameni. Dispunea de-o inventivitate vioaie și agreabilă, prin care se pare că și-a bucurat mult contemporanii. În comedia amintită, publicul făcea cunoștință cu două personaje originale, care dorind să trăiască o viață aparte s-au refugiat într-o societate fără sclavi, un fel de Eldorado; aici erau sluiți de către animale sau de către diferite obiecte uzuale care lucrau singure, căpătând de circumstanță judecată și sensibilitate. Toate acestea erau înfățișate fără bufonerii, fără sarcasm, fără vreo notă injurioasă îndreptată împotriva cuiva. Gluma din ele se desfășura cu o discreție delicată și ingenioasă, în ale cărei transparente se putea desluși un fond ușor de gândire filozofică și morală.

Printre predecesorii lui Aristofan mai pot fi citate și alte nume de poezii comici: *Teleclides, Hermipos, Mirtil, Filonides* ș.a. În general, toți aceștia continuă pe

Cratinos mai cu seamă în ce privește aluzia politică și gluma sarcastică îndreptată împotriva conducătorilor cetății. Comedia pare acum un gen constituit. Ea și-a găsit drumurile, a pipăit pulsul preferințelor populare, și-a fixat oarecum tematica, a început să înțeleagă în ce direcție va trebui să se dezvolte funcțiunea sa satirică. Rămânea, în continuare, ca aceste câștiguri să fie consolidate și perfecționate. Faptul va fi împlinit de către Aristofan și contemporanii săi.

4. Contemporanii lui Aristofan

E greu să facem o delimitare precisă între ceea ce numim „predecesori” și „contemporani” ai lui Aristofan. Faptul presupune, pe lângă distanțe sau identități cronologice și deosebiri ori asemănări de concepție dramatică. Oricum, delimitarea e aproximativă; ea are mai mult un rost de sistematizare a materiei decât unul de analiză propriu-zisă, făcută asupra unor poziții diferite.

Referințele ce ni s-au putut păstra de-a lungul timpurilor ne arată că Aristofan avea de luptat în concursurile dramatice cu un mare număr de adversari. Întrucât operele acestora s-au pierdut, nu putem ști câtă valoare avea fiecare. E greu, de asemenea, să ne dăm seama dacă erau minți cu adevărat creatoare sau nu făceau altceva decât să imite pe maestru ori să parafrazeze un gen constituit, ce-și avea acum ființa și semnificațiile sale bine definite.

Totuși, din această mulțime de nume, câteva ies în relief. Fără ca originalitatea lor să fie prea puternică, așa încât să umbrească sau măcar să egaleze pe aceea a lui Aristofan, ele își au importanța lor, marcând în epocă prezențe active și caracteristice. Ca atare, și-au câștigat dreptul de a fi menționate în orice istorie a comediei grecești.

Ferecrates, ca date între care a trăit și a compus, este contemporanul lui Aristofan; ca operă, însă, pare mai degrabă un imitator al lui Crates. Se cunosc, din referințe și scurte fragmente ce-au scăpat de distrugerea timpului, treisprezece titluri de comedii, dintre care unele sugestive și originale: *Transfugii*, *Încântătorul sclavilor*, *Tirania*, *Oamenii-furnici*, *Femeile bătrâne* etc. Cea mai cunoscută este comedia *Sălbaticii*, care sub un ton glumeț ascunde o intenție filozofică. Este vorba, anume, de un cor de mizantropi care s-au dus să trăiască printre sălbatici, cu gândul că astfel se vor elibera de oameni, de instituții și de toate obsesiile acestora. Dar, vai! – curând și-au putut da seama că sălbăcia aceea care de departe le părea pitorească, plină de farmec și de promisiuni, de aproape nu era altceva decât o situație mizerabilă, de nesuportat. Putem presupune că poetul puna în această fabulă două intenții: una de-a face apologia civilizației, a vieții sociale, a raporturilor cetățenești dintre oameni, alta de-a satiriza pe utopiștii grăbiți să pună planurile și himerele lor mai presus de realitatea umană și cea socială.

Aristotel vorbește despre Ferecrates cu considerație. Ca și Crates, modelul său, s-a preocupat să dea comediilor sale o susținere mai dramatică, în care scop era nevoie ca fondul satiric și tendința injurioasă să fie atenuate. Ca formă, eleganța

versurilor lui Ferecrates a rămas proverbială; de altminteri, el este și inventatorul versului ce-i poartă numele, versul *ferecratian*.

Frinichos, poet comic din secolul al V-lea (altul decât poetul tragic cu același nume, care a trăit în secolul al VI-lea), apare adesea ca adversar al lui Aristofan în concursurile dramatice. Fragmentele ce ne-au rămas de la el nu ne pot instrui îndeajuns asupra concepției sale comice; în schimb, ni-l arată pe poet ca fiind preocupat de frumusețea și eleganța formei. Aristofan a fost aspru cu el; în *Broaștele* – poate din pricină că la concursul respectiv s-a aflat cu acesta în strânsă rivalitate – l-a acuzat de bufonerie ieftină și vulgară. Piesa sa *Monotropos*, în care pune în scenă un mizantrop ce vrea să fugă de societatea oamenilor, seamănă ca idee cu *Sălbaticii* lui Ferecrates. De altminteri, această idee făcea parte din preferințele comice ale epocii, după cum ne vom convinge atunci când vom trece în revistă opera lui Aristofan.

Platon Comicul – numit așa pentru a nu fi confundat cu ilustrul filozof – ne este cunoscut din câteva fragmente, în care ni se revelează ca poet dotat cu imaginație îndrăzneată și ca scriitor cu pană sigură. Este cel mai tânăr din pleiada de poeți comici care au ilustrat în secolul al V-lea și la începutul secolului al IV-lea cele câteva decenii de splendoare a creației comice. Știm despre comediiile lui că aveau caracter militant, că mergeau pe linia de satiră dramatică dată de Aristofan și că manifestau o preferință marcată pentru parodie.

Cel mai de seamă dintre contemporanii lui Aristofan a fost atenianul Eupolis. Ca și în cazul lui Cratinos, nu este exclus, în eventualitatea că opera sa s-ar fi putut salva, ca el să apară pentru genul comic tot atât de mare ca și Aristofan. Când i s-a reprezentat prima piesă în 429 î.Ch., avea doar șaptesprezece ani. Mărturii contemporane afirmă c-ar fi compus patrusprezece sau șaptesprezece comedii și că de șapte ori ar fi obținut la concursurile dramatice primul loc. Suidas – cunoscutul compilator grec din secolul al XI-lea – afirmă în *Lexiconul* său c-ar fi pierit într-un naufragiu din anul 411 în Hellespont, în războiul contra lacedemonienilor. O altă tradiție, pe care Cicero însă a dezmințit-o, pretinde c-ar fi fost aruncat în mare de către Alcibiade, în cursul unei plecări spre Sicilia, drept răzbunare împotriva atacurilor sale satirice.

În toate comediiile sale, importanța politică întrecea valoarea literară. Subiectele îi erau inspirate de evenimente la ordinea zilei. Eupolis ataca tare, cu o vervă pe cât de ironică pe atât de sarcastică, necruțând pe nimeni, punând în cauză chiar personaje ilustre ale epocii, ca de pildă pe Socrate și pe Alcibiade. Se spune că dintre conducătorii importanți ai cetății n-ar fi cruțat decât pe unul singur, Pe Nicias, poate pentru că îi era partizan politic.

Despre opera lui nu ne putem pronunța decât prin referințe ale contemporanilor. Însă, chiar din puținele ecouri care ne-au parvenit, înțelegem că piesele sale aveau îndrăzneală și originalitate, că ținteau fără cruțare și că știau ca la intenția dură a fondului să găsească și o formă aleasă.

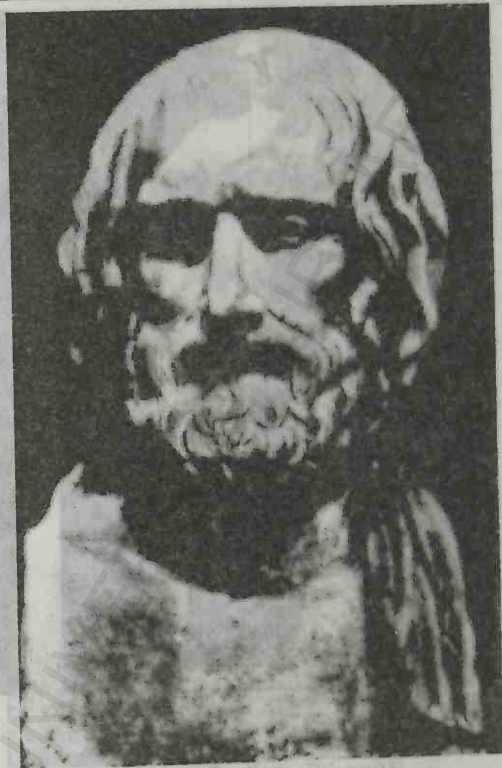
În *Caprele*, asemănătoare ca intenție cu *Norii* lui Aristofan, Eupolis aducea în scenă un cor de capre și personaje rustice din Atica, pentru ca în felul acesta să arate în mod satiric contrastul dintre rafinamentul decadent al educației actuale și onestitatea obiceiurilor simple, patriarhale. În comedia *Lingușitorii*, atacul satiric era îndreptat împotriva sofistilor și a protectorilor lor bogați și snobi. Ni s-a păstrat din parabaza acestei comedii un fragment caracteristic de șaisprezece versuri; aflăm în acesta cum paraziții sociali (corul comediei era format din lingușitori sau paraziți) ne zugrăvesc ei înșiși artiiciile cu care își compuneau și își umpleau viața. Comedia *Maricas* își trăgea denumirea de la numele injurios pe care poetul îl atribuia demagogului Hyperbolos, urmașul lui Cleon la favoarea populară. A fost una din comediiile sale de cea mai necruțătoare satiră. Personajul amintit era prezentat ca un om cu mari scăderi morale, prost, prezumțios, fără scrupule, sicofant și cinic.

Foarte cunoscute erau comediiile *Demele* și *Orașele*, în care poetul nostru pune în cauză politica internă și externă a Atenei. În linii generale, subiectul primei comedii a putut fi reconstituit. Eroul aici este Mironide, un vechi și capabil general, ajuns la o vârstă înaintată și putând astfel să supraviețuiască tuturor contemporanilor săi. Simțindu-se izolat în mijlocul noii generații, neputând să se adapteze la formele și criteriile de viață ale acesteia, Mironide coboară în Infern, cu gândul de a-și regăsi pe foștii lui șefi și de a-i determina să se reîntoarcă cu el pe pământ. Într-adevăr, revenind din această călătorie, bătrânul general aduce cu sine pe Solon, pe Miltiade, pe Aristide și pe Pericle. Însă, dezamăgirea acestora va fi mare. Lumea cea nouă le va părea străină. Tineretul, în special, cu goana lui după voluptăți și cu apucăturile lui efeminate, li se va înfățișa aproape ca o altă umanitate. În ce privește subiectul celeilalte comedii, reconstituirea e mai grea. Știm doar atât că în corul ei erau figurate orașele tributare ale Atenei și că obiectul comediei era să se critice comportarea șefilor atenieni față de aliații lor, în speță față de cetățile ce făceau parte din confederația ateniană.

Privind lucrurile în mod sinoptic, ne dăm seama că la predecesorii imediați și la contemporanii lui Aristofan se defineau limpede două tendințe: prima, prezentată prin Cratinos și Eupolis, înțelegea să dea satirei dramatice un caracter aspru și vehement, referindu-se direct la persoane și punând sensul ei politic în centrul tuturor celorlalte finalități; cealaltă, marcată prin Crates și Ferecrates, se gândea mai cu seamă la satirizarea moravurilor și a stărilor generale de spirit, într-o notă în care violența critică să nu dea la o parte drepturile expresiei frumoase și ale poeziei.

Sinteza acestor două tendințe, despre care știm că fiecare în felul ei reprezenta o trăsătură caracteristică a spiritului grec, se va produce în creația comică a lui Aristofan.

Euripide.
(Muzeul Național, Napoli).



Hipolit conducându-și carul, în momentul când monstrul ieșit din mare îi sperie caii.
(Pictură pe vas).



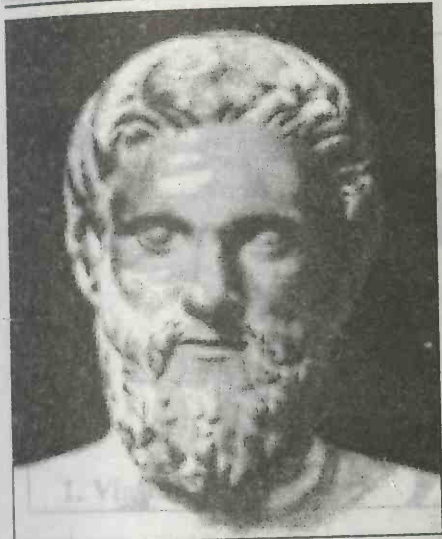
Faunul de Praxiteles.
(Muzeul Capitolin, Roma).



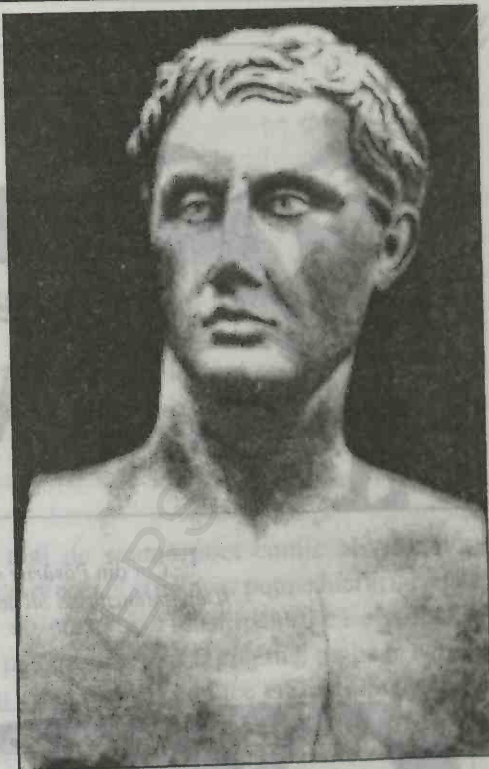
Tors de satir.
(Muzeul Luvru, Paris).



Dans de satiri.
(Pictură pe vas, Muzeul Național, Atena).



Aristofan.
(Muzeul Național, Napoli).



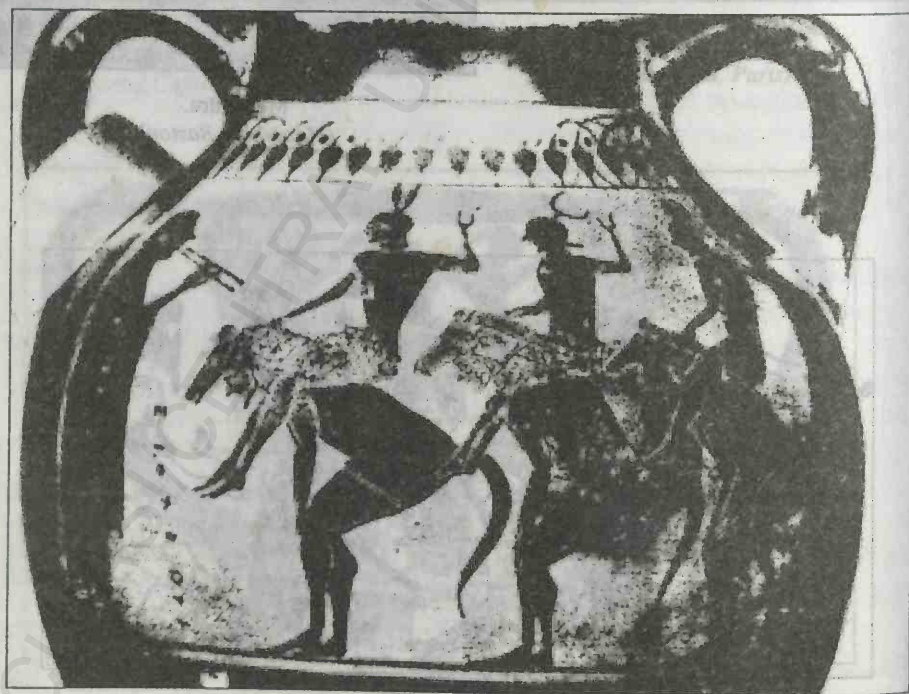
Menandru.
(Muzeul din Boston).



Scenă de satiri și bacante.
(Pictură pe vas. Muzeul Național, Napoli).



Cor din *Păsările* de Aristofan.
(După Mantzius și Silvio d'Amico, op. cit.).



Cor din *Cavalerii* de Aristofan.
(Pictură pe vas. Muzeul din Berlin).

Capitolul IX

ARISTOFAN

1. Viața

Despre viața lui Aristofan, cel mai de seamă poet comic al Atenei și reprezentantul de frunte al vechii comedii grecești, știm doar puține lucruri. Datele de care ne putem sluji plutesc încă în obscuritate. Totuși, pentru că e vorba de singurul poet comic de la care ni s-au păstrat opere în întregime, pe baza cărora putem deci să reconstituim concepția și viața creației comice grecești din secolul al V-lea î.Ch., aceste date, chiar și așa nesigure și fragmentare cum le avem, ne sunt extrem de valoroase.

S-a născut în jurul anului 445 î.Ch., după unele opinii la Atena, după altele în insula Rodos. De fapt, mai există și alte ipoteze cu privire la data și locul nașterii lui. Părinții săi, de proveniență rurală, erau oameni de condiție liberă, dispunând – probabil – de oarecare stare materială. Se crede că făceau parte dintre cleruchi, adică acei țărani care primiseră loturi de pământ dincolo de granițele Aticii, fie pentru a apăra regiunile Eleusisului și ale Pireului de agresiuni din partea cetăților Megara sau Egina, fie pentru a descongestia Atica de surplusurile ei de populație, fie – în sfârșit – pentru a asigura Atenei puncte de sprijin în politica ei externă ori în acțiunile ei militare.

Interesul și adevărul cu care Aristofan a zugrăvit în comediiile sale viața de la țară ne îndreptătesc să credem că a deschis ochii și a crescut printre țărani; e sigur că i-a iubit și că din spiritul lor a învățat multe. Nu știm nimic despre copilăria și adolescența poetului, afară de faptul că dădea dovadă de o rară precocitate intelectuală. Este încă o întrebare nedelegată, dacă s-a format sub îndrumarea vreunei școli ori a vreunui magistru, sau și-a găsit vocația singur, prin propriile lui intuiții și inițiative artistice. Oricum, scrierile sale ni-l arată ca pe-un bun cunoscător al poeziilor și gânditorilor greci de dinaintea lui.

A început să compună de tânăr, îndată după ieșirea din anii de adolescență. Mai întâi, a apărut sub nume străin, probabil din cauza unei legi care interzicea să se joace comedii de autori tineri, sub vârsta de treizeci de ani. Pe atunci, era foarte

greu ca arhonte să acorde un cor comic unor poeți începători, încă necunoscuți. De aceea, nu este exclus ca Aristofan să fi împrumutat pentru primele lui opere numele mai cunoscute ale prietenilor săi Filonides și Calistratos, aceasta din dorința de-a nu concura pe cont propriu înainte de a-și fi asigurat simpatia, prețuirea și bineînțeles sufragiile publicului. Prima sa comedie, *Benchetuiorii* (sau *Oaspeții lui Hercule*), în care satiriza educația sofistică, s-a reprezentat în anul 427, fiind distinsă cu premiul al II-lea. Un an mai târziu, în comedia *Babilonienii* – al cărei text nu ni s-a mai păstrat – a luat atitudine împotriva politicii lui Cleon, criticând totodată sistemul atenian de a se desemna magistrații cetății prin tragere la sorți. Simțindu-se viu ofensat, Cleon a tradus pe autor în fața consiliului de judecată al celor Cinci-Sute, acuzându-l de înaltă trădare și denunțându-l ca pe un străin ce-ar încerca să uzurpe la Atena drepturile cetățeanului.

Dar tânărul Aristofan nu s-a descurajat. Un an mai târziu (425), în cadrul Leneelor, de astă dată în mod deschis, atacă din nou politica lui Cleon. În acest moment, războiul peloponeziac, cu tot cortegiul lui de mizerii, dura de șase ani. Comedia *Aharnienii* apărea ca o satiră severă îndreptată împotriva celor care doreau războiul, ca și prelungirea lui. Până a ajunge la responsabilitatea lui Cleon, Aristofan începe prin a pune în cauză conducerea lui Pericle și a Aspasiciei, precum și numeroși alți politicieni, care instalați în slujbe confortabile făceau din perpetuarea războiului o afacere lucrativă.

Reprezentarea *Cavalerilor* (421) – aceasta fiind considerată drept cea mai curajoasă dintre comediiile lui Aristofan – a dus la culminarea conflictului dintre poet și Cleon. Se spune că acesta, neputând să obțină condamnarea lui Aristofan pe calea judecării, a ordonat biciuirea lui în piața publică. Faptul a produs rumoare; s-au pus în circulație numeroase versiuni pe seama lui Aristofan, printre care și aceea că astfel i s-ar fi potolit zelul și că ar fi făcut o pace de concesiuni cu tiranul. Puțin timp după aceea, într-un pasaj din *Viespile* (422), Aristofan, apărându-se împotriva unei asemenea insinuări, înfierează la rândul său pe concetățenii săi din Atena pentru vina de a nu-i fi sărit în ajutor.

Către anii 423–422, reputația tânărului Aristofan era bine stabilită. Premiera *Cavalerilor*, comedie pe care o prezentase sub propriul său nume, se transformase într-un adevărat triumf. De-acum înainte, cariera lui Aristofan avea să meargă crescând, nu însă fără a întâmpina din partea contemporanilor săi piedici și noi adversități. În cursul ei, va înregistra sușuri și coborâșuri; poetul se va vedea când învingător, când învins. Alteori, nu va fi nici învingător și nici învins, ca în concursurile cu *Viespile* și *Pacea*, comedii devenite celebre, dar pentru care n-a obținut din partea judecătorilor săi decât premiile II. În ce privește *Norii*, reprezentarea acestei comedii a fost aproape un insucces, Aristofan n-a obținut pentru ea decât premiul al III-lea. Nici juriul și nici publicul nu l-au înțeles. Cum la orizont începeau să se lumineze oarecare perspective de pace, Aristofan n-a mai vrut să înăsprească lucrurile în cetate, atacând în noua sa comedie tot un subiect politic. Și-a ales ca temă de satirizare educația pe care o propagau sofistii

în rândurile tineretului, făcând însă greșeala – greu de explicat – de a fi confundat pe Socrate cu sofistii, adică tocmai cu aceia pe care filozoful în cauză i-a combătut cu cea mai aprigă stăruință.

În anul 422, cu *Vespile*, Aristofan revine la comedia politică. De la această dată, începe în viața lui o perioadă de numeroase incertitudini. Timp de șapte ani, între 421–414, nu avem despre poet nici o indicație. Ce s-a întâmplat? S-ar putea ca Aristofan să fi ținut a-și acorda o perioadă de odihnă, după zbuciumul repetat ce-i încrucișase activitatea de până atunci. Dar, putem oare admite ca în plină tinerețe și putere de afirmare, când numele lui se afla la Atena pe toate buzele, un poet dinamic și militant ca el să fi consimțit, fie și din tactică, la o pauză atât de lungă? Totuși, faptul ar părea încă posibil, dacă în această epocă viața publică a cetății ar fi vegetat, ceea ce însă știm că n-a fost cazul. Ce pare deci mai probabil, e că operele compuse în această perioadă s-au pierdut.

Îl regăsim pe Aristofan, ca autor comic, în anul 414, întâi cu *Amifiaraos*, piesă ce nu ni s-a păstrat, și apoi cu *Păsările*, una din comediiile lui cele mai spirituale, îmbinare fericită de vervă satirică și de fantezie poetică. Trei ani mai târziu, în 411, una din cele două comedii prezentate de Aristofan la concursurile dramatice reflecta de aproape situația politică a momentului. Realitatea pentru Atena era acum dură și întunecată. Inamicul își avea stabilite tabere în apropiere, Ionia încetase rezistența și opinia publică era obosită de încordările prelungite ale războiului. Un consens tacit își făcea drum în toate inimile, cerând singura soluție capabilă să salveze situația; încetarea războiului fratricid, încheierea păcii. Sub formă comică, dar nu lipsită și de înțelesuri serioase, Aristofan a surprins această stare de lucruri în *Lisistrata*, una din comediiile lui cele mai cunoscute și mai reprezentate de-a lungul veacurilor.

Între anii 408–405, găsim din nou un gol în activitatea poetului nostru. Nu este exclus ca în acest răstimp Aristofan să fi stat de-a binelea în rezervă, fiind preocupat direct de soarta Atenei, ce evolua înrăutățindu-se. E posibil ca reprezentarea *Broaștelor* (405) să fi avut și o altă semnificație decât aceea a unei controverse literare transpusă în limbaj dramatic. În măsura în care judecata poetică a lui Aristofan se va pronunța pentru doctrina tragică a lui Eschil, în defavoarea aceleia a lui Euripide, ne putem întreba dacă prin aceasta el n-a avut în vedere o reîntoarcere la tradiții, la clasicism, la reguli mai stricte de gândire, adică la fapte care în trecut stabiliseră gloria spirituală a Atenei și care în prezent păreau singurele în stare să-i refacă în lumea greacă o autoritate morală.

Anii 405–404 au fost în viața Atenei începutul unor ani de dezastru. Din războaiele și încercările ultimilor ani, aceasta ieșea acum înfrântă și umilită. În fața cataclismului comun, luptele și ambițiile politice păreau potolite. Tot așa și cu supralicitările demagogice; nimeni nu mai avea dispoziția să le asculte și să le ia în seamă. Viața politică a cetății continua prin mulțimi întregi de expediente fricoase și haotice, de măsuri și decrete guvernamentale ce se contraziceau unele pe altele, prin declarații sceptice sau cinice ale diferiților politicieni înfrânți de

forța împrejurărilor și scoși astfel din actualitate. Sub raport extern, abundau în acte mici și haotice, lipsite ca și celelalte de curaj și de inițiativă. Starea de spirit a mulțimilor era făcută din reacțiuni frânte și inegale: impresiile de durere și de suferință alternau cu dorințe vagi de reformă, purtând în ele fie o nevoie de întoarceri virtuozase la trecut, fie diferite aspirații dezordonate către ceva nou, nedefinit.

În asemenea condiții, comedia de satiră sau de invectivă politică nu mai putea fi oportună. Pe deasupra, din cauza sărăcirii generale cetatea nu mai era în măsură să suporte cheltuielile coregiei, patronând reprezentații cu desfășurări importante ale corului, cu fast și cu montări bogate. Singura comedie potrivită cu psihologia momentului era o comedie atenuată, bineînțeles tot cu tendință socială și tendință politică, dar fără aluzii personale; satira, deci, trebuia îndreptată acum mai mult asupra unor idei, utopii, instituții ori moravuri ale vremii. Aristofan, cu inteligența vie și scrutaătoare care-l caracteriza, a simțit bine aceasta. Comediile sale din această epocă nu vor mai semăna ca putere cu cele din tinerețe, în care știm că poetul mergea cu satira politică până la a tăia în carne vie; în schimb, vor avea meritul de-a simți pulsul zilei, de-a perpetua tradiția comică și de-a dovedi energia spiritului atenian, chiar într-o epocă de criză și decepții naționale.

Textele ultimelor comedii ale lui Aristofan, *Cocalos* și *Eolicon*, nu ni s-au păstrat. Referințele rămase, și ele, sunt puțin concludente. Se vede, însă, că prin acestea autorul a făcut pași și mai vizibili înspre acel gen nou de comedie, pe care de-acum înainte îl vom numi *comedia de mijloc*. De astă dată, se pare că Aristofan e mai preocupat să câștige favoarea ușoară a publicului, decât să continue a-i face prin intransigență satirică o educație cetățenească.

Despre viața lui Aristofan ca om, ca mod particular de comportare, în familia lui sau între prieteni, nu știm decât foarte puțin. Cea mai prețioasă mărturie este portretul făcut de Platon în *Banchetul*, portret în care Aristofan ne este înfățișat ca om de spirit, cu imaginație poetică bogată, scânteietor ca vervă, stăpân pe arta conversației, conviv plin de sănătate fizică și spirituală. Ca înfățișare fizică, știm doar atâta, din chiar aluzia făcută de poet în *Pacea*, că era chel. Bazându-se pe acest detaliu, un cercetător de specialitate, Welcker, consideră că bustul de marmură găsit în împrejurimile de la Tusculum reprezintă pe marele poet comic.

Aristofan a murit la Atena, în anul 387. De fapt, această dată nu este certă. Se pare că Platon ar fi compus pentru mormântul lui acest epitaf: „Grațiile căutând un templu care să dureze veșnic, au ales inima lui Aristofan“. Timp de aproape patruzeci de ani, activitatea lui dramatică s-a desfășurat neîntrerupt. A cunoscut atât perioada de strălucire a Atenei, cu personalități ilustre ca Pericle, Sofocle, Euripide, Socrate și Platon, cât și perioada de durere a războiului peloponeziac, urmată de trecerea în umbră a cetății. Sub tonul și aparența ei de pamflet, opera sa cuprinde unul din documentele profunde și relevante ale întregii epoci. Numai pătrunzând de aproape în cunoașterea și analiza ei, ne putem da seama în ce fel în arta satirică a lui Aristofan observația își dă mâna cu gândirea filozofică, cum sarcasmul se unește cu o viziune

serioasă a vieții și cum simțirea actualității, cu curgerile ei contradictorii, deschide drum spre largi perspective de înțelegere istorică.

2. Opera

Numărul comediilor atribuite lui Aristofan diferă. Unele cercetări vorbesc de patruzeci și patru de comedii; altele de cincizeci sau de cincizeci și patru. Din acestea, nu ni se mai păstrează decât unsprezece piese întregi și peste șapte sute de fragmente. Cum piesele rămase în picioare sunt acelea după care s-au făcut cele mai multe copii, deducem că ele au fost și cele mai cerute, cele mai reprezentate, deci cele mai importante. Zece din cele unsprezece comedii amintite se rânduiesc în ceea ce istoria literară denumeste *comedia veche*. Din punctul de vedere al dramaturgiei clasice, această comedie este cea mai caracteristică, întrucât ea a marcat o contrapondere comică în perioada de apogeu a tragediei și totodată prin ea s-au fixat bazele doctrinare ale dramei satirice. Cealaltă, *Plutus*, după cum am mai amintit, cuprinde în ea elemente de tranziție înspre o formă nouă de comedie, *comedia de mijloc*. Aceste unsprezece piese ale lui Aristofan alcătuiesc singurul repertoriu comic grec care a scăpat de distrugerea timpului. Fără ele reconstituirea comediei grecești ar fi fost cu neputință.

Putem grupa comediile lui Aristofan în trei categorii: comedii politice, comedii sociale și comedii literare. În prezentarea rezumativă ce urmează, vom ține seama de această împărțire.

3. Comedii politice

Mai întâi, sunt necesare câteva precizări cu privire la viața politică a timpului, cu personajele și situațiile care o dominau.

Strălucirea lui Pericle încetase. Nepotul și urmașul lui, Alcibiade, nu se arăta nici pe departe la înălțimea înaintașului. Deși înzestrat cu inteligență și cu remarcabile daruri oratorice, politica lui, stăpânită de ambiții și de spirit expansionist, nu făcea altceva decât să împingă Atena la dezastru. Îi plăcea să se înconjoare de lingușitori, care prin forța lucrurilor nu puteau să fie decât politicieni mărunți, ahtiați de bani, de onoruri și de ambiții. Toți aceștia erau partizani aprigi ai războiului, pentru motivul ușor de înțeles că starea de război oferea pentru planurile lor un climat lucrativ și favorabil. Conducerea violentă și arbitrară a lui Cleon, prin disprețul ei pentru oamenii mai luminați sau pentru oamenii de idei, avea în ea stăruitoare puncte obscurantiste. Nicias, un mare proprietar, ignorant și îngâmfat, ajuns prin improvizatie general și comandant de oști, contribuise prin incompetența lui la teribila înfrângere din Sicilia a armatei ateniene. Hiperbolos, Cleofon, Androcles, cunoscuți demagogi ai timpului, traficaseră cu banul public. În mod frecvent, generali și demnitari de stat se dedau la acte de corupție și la mașinațiuni necinstite, fără teamă de opinia sau de judecata concetățenilor lor.

De altminteri, această carență a moravurilor nu se limita doar la sferele conducătoare, ci cuprindea și alte straturi ale societății. Tineretul de pildă, începea să-și facă o mândrie din a batjocori misterele eleusiene, a adora zeități importante și a practica orgii desfrânate. Devenea aproape o modă ca religia, altarele și cultul zeilor să fie persiflate. Retorii abundau, transformându-și vocația în meșteșug și în instrument de scopuri rentabile. La fel, sofistii cu arta și strălucirile lor aparente cucureau din ce în ce mai multe cugete și preocupări contemporane. Viața Atenei se umplea de impostori și delicvenți morali, de oameni cu activități dubioase, de intriganți și pescuitori în apă tulbure, de cabotini și diletanți, de parveniți ai modei sau ai banului. Toți aceștia aveau pretenția de a fi conducători sau în orice caz de a imprima în atmosfera cetății ceva din pecetea criteriilor și înclinărilor lor.

Aristofan și-a compus comediiile sale politice, având în minte aceste multiple aspecte ale societății ateniene.

a. Aharnienii. În momentul în care această comedie a fost reprezentată, în 426, războiul cu Peloponezul dura de șase ani. Din toate punctele de vedere, acesta era un război dezastruos. Orașele erau ruinate, averile particulare se iroseau, populația începe să fie din ce în ce mai lipsită de cele trebuitoare, în suflete se instalau panica și descurajarea. Sicofanții, pescuitorii în apă tulbure, agitatorii și exaltații de tot felul găseau în această stare de lucruri un larg câmp de activitate. Se petreceau contraste izbitoare: unii înțelegeau să vină în fața unor asemenea situații cu vehemență patriotică, cu rechizitorii cerând sentențios chemări la ordine; alții, dimpotrivă, înțelegeau să răspundă cu resemnări cinice sau cu atitudini de indiferență. O teribilă epidemie de ciumă făcea și mai apăsătoare situația din cetate. Viața politică nu mai putea să țină cumpăna lucrurilor. Puterea trecuse în mâinile unor demagogi lipsiți de cinst și de pricepere, care întrețineau în jurul lor o atmosferă de corupție, de intrigă și de goană nemăsurată după îmbogățire.

În fața unei asemenea situații, mintea lui Aristofan nu putea să rămână indiferentă. Opinia publică a cetății cerea cu insistență pacea. Aceasta era, de fapt, și dorința lui personală. Cum însă conducătorii tiranici ai cetății nu îngăduiau să se vorbească liber, poetul și-a propus să aducă pe scenă ceea ce nu putea să rostească de la tribună. Va folosi deci comedia pentru a pleda în favoarea păcii.

Subiectul piesei ne pune față în față două categorii de oameni și totodată două mentalități. Într-o tabără găsim pe Diceopolis, un țăran cumsecade din Aharnia, iubitor sincer de pace; în cealaltă tabără se află militarii, sicofanții, iubitorii de putere (între ei se deslușește figura de tiran a lui Cleon) precum și corul de Aharnieni, toți bărbați aspri, gata în orice clipă să se războiască. Ceva putea face bietul Diceopolis, unul singur, în fața unei coaliții atât de numeroase? Singurii lui aliați sunt cugetele spectatorilor anonimi, care gândesc și simt la fel cu el.

Dar care este subiectul comediei? Diceopolis, ajuns fără voia lui cetățean al agitatei Atena, se plictisește de moarte înăuntrul acesteia. Are nostalgia vieții liniștite de țară, pe care a părăsit-o de teama blestemului război ce nu se mai termină. Aici, la Atena, își pierde timpul și nu-și găsește nici un rost. Ascultă

discursurile pe care politicienii le rostesc în Agora, dar nici unul nu-l convinge; dimpotrivă, toate îl irită. Fără să vrea, descoperă manevrele conducătorilor și ale diplomaților străini pentru a induce poporul în eroare. Culisele, sforile politice, punerile la cale, revărsările de demagogie și de minciuni patriotice, toate acestea sfârșesc prin a-l dezamăgi profund. Convins că pacea e încă îndepărtată, Diceopolis ia o hotărâre îndrăzneată și originală: s-o încheie de unul singur.

Iată-l, acum, trecând la faptă. Negociază cu lacedemoninii un armistițiu pe timp de treizeci de ani. Degeaba, însă, eroul nostru se pregătește să deguste plăcerile păcii pe care și-a cumpărat-o. Aharnienii, vecinii săi, consideră aceasta drept o sfidare și îl aduc în fața judecății, sub acuzația că a trădat.

Cu mare greutate, pledându-și cauza cu capul pe tăietor, Diceopolis izbutește să se disculpe. Tribunalul, fără convingere, dar neavând încotro, îl absolvă, lăsându-i libertatea de-ai trăi după pofta inimii. Diceopolis e fericit că a scăpat cu fața curată; se întoarce acasă, bine dispus și cu gânduri de chef.

Finalul comediei ne înfățișează un dublu tablou: pe de o parte, Diceopolis fericit, ospătându-se la o masă mare cu toate bunătățile, și pe de altă parte personaje ca Lamahos și ca generalul Bramarbas, amândoi nefericiți și înfrânți, luându-și astfel pedeapsa pentru politica lor de război. Sunt scene ce aveau de scop să pună în contrast suferințele și grozăviile războiului, cu fericirea pe care o poate aduce pacea.

Ca idee politică, *Aharnienii* constituia un manifest în favoarea păcii, de natură să talmăcească opinii din tabăra moderaților. Când a scris această piesă, Aristofan avea doar vârsta de douăzeci și trei de ani. Dintr-o dată, ea l-a împus în epocă, situându-l chiar înaintea cômicalor Cratinos și Eupolis, marii favoriți ai timpului.

Într-unul din momentele de seamă ale comediei, moment ce pune în cauză direct pe tiranul Cleon, poetul – care se rostește prin gura corifeului său – ne face întâia sa profesiune de credință, cu privire la serviciile pe care comediiile sale le vor putea aduce patriei: „Și acum, n-are decât să se așeze la lucru, n-are decât să urzească orice va vroi împotriva fapturii mele; am de partea mea dreptatea, pentru care lupt; eu nu sunt, ca el, un trădător de patrie și un fricos!”

b. Cavalerii. Această comedie, reprezentată în anul 425, continuă să fie un atac puternic împotriva lui Cleon, devenit după moartea lui Pericle șeful democrației ateniene. Pe scurt, subiectul piesei este următorul:

Demos (personaj prin care poetul figurează poporul), un bătrân ateniian credul și vorbăreț, cucerit de lingușirile și mașinațiunile unui sclav al său pe care l-a cumpărat de curând din Fafaglonia, face din acesta stăpânul cetății. Este vorba de Cleon, personaj pe cât de umil față de stăpânul său, pe atât de aspru și de necruțător cu ceilalți sclavi. Doi dintre aceștia, Demostene și Nicias – sub care avem de recunoscut pe generali cu aceleași nume ai timpului – se hotărăsc să scape cetatea de tirania parvenitului. Prin ce mijloace? Descoperă un oracol, dispus să anunțe răsturnarea acestuia de către un cârnățar. Și, într-adevăr, peste puțin timp, fericitul eliberator va fi găsit, în persoana unui cârnățar autentic. La început acesta e perplex, se teme, nu știe ce să creadă când i se spune că trebuie să fie salvatorul

statului; luase chiar hotărârea să fugă, dar cavalerii (din care e format corul piesei) au sărit în ajutorul lui. Cu timpul Agoracrit – acesta e numele cârnătarului – se va obișnui cu situația. Prinde curaj, acoperă pe Cleon de injurii, deschide lupta împotriva acestuia și-i demonstrează astfel că poate avea cel puțin tot atâtea calități ca și el pentru a guverna republica. Cei doi rivali apar în fața senatului și a poporului, fiecare revendicând puterea pentru sine. Agoracrit câștigă partida. Poporul gonește pe Cleon, descoperind abia acum cât de mult s-a lăsat înșelat de acesta.

Cavalerii e plină de înțelesuri politice. Aceasta a determinat pe Grote, vestitul istoric englez din secolul al XIX-lea, s-o considere drept „capodopera comediei difamatoare”. Paralel cu demagogia lui Cleon, Aristofan pune în cauză și o anume credulitate a opiniei populare. Ne zugrăvește în ce fel Cleon și-a dobândit popularitatea, nu prin merite democratice, ci prin minciuni, intrigă și măgulirea unor vanități ori slăbiciuni comune.

Piesa a obținut la concursurile dramatice premiul I. Astfel, poporul a sprijinit prin sufragiul său o comedie în care – oarecum – aceasta se critica pe el însuși. Faptul e semnificativ. Pe deasupra oricărei explicații posibile, rămâne bine stabilit că între poet și mulțimea populară se aflau punți intime de legătură, afinități trainice. Simțeau la fel, urau aceleași persoane, înțelegeau să protesteze împotriva aceluiași situații; mai cu seamă aveau aceleași reacțiuni de protest împotriva parvenitismului, indiferent din ce mediu proveneau titularii acestuia.

Numai o artă și o îndrăzneală ca acelea ale lui Aristofan puteau să obțină o atât de mare și de actuală concentrare satirică: să înfrunte pe tiranul Cleon în chiar momentul de culme al puterii sale și, mai ales, să aducă poporul din amfiteatru în situația de-a râde cu satisfacție de propriile sale vicii sau slăbiciuni.

Se spune că la premiera *Cavalerilor* nici un actor n-a avut curajul să interpreteze rolul personajului ce figura în mod transparent pe tiranul Cleon al cetății, ceea ce ar fi determinat pe poet să-și asume el însuși acest rol.

c. *Pacea*. Comedia a fost reprezentată în anul 421, cu puțin timp înainte de încheierea tratatului de pace negociat de Nicias. Subiectul, ca fond seamănă cu cel din *Aharnienii*; ca formă, însă, el ne aduce elemente noi, neașteptate. Întâlnim aici mai puțină notă caustică, deși verva satirică pare aceeași. Explicația e simplă: nu exista individ care să nu se fi simțit obosit după zece ani de război. Pacea era o dorință comună; cauza ei, deci, era din capul locului câștigată. De altminteri – după cum ne vom da seama din cele expuse mai jos – subiectul acestei piese apărea mai mult ca o celebrare a păcii, decât ca o pledoarie în favoarea ei.

Găsim în subiectul comediei o seamă de elemente fantastice, asemănătoare cu cele din feeriile moderne. Trigeu, un viticultor din Atena, disperat ca mulți din semenii săi că Pacea a părăsit Pământul, încalcă pe un melc și pleacă spre cer, cu gândul de-a afla din chiar gura lui Zeus cauzele mâniei lui împotriva grecilor. Ideea era împrumutată dintr-o fabulă a lui Esop. Ajuns în cer, după ce mai întâi a trebuit să înduplece pe Mercur, cel însărcinat cu paza porții divine, constată cu mirare că zeii erau lipsă. Aceștia, indignați de nebunia grecilor, se retrăsese în

punctul cel mai îndepărtat al cerului lăsând ca pe locul lor obișnuit să troneze Războiul, căruia îi conferiseră puteri depline asupra oamenilor. Primul act de guvernare al acestui stăpân fusese acela de-a închide Pacea într-o cavernă adâncă, pecetluită apoi la intrare cu o bucată uriașă de stâncă. Trigeu ia hotărârea să salveze Pacea și s-o scoată din închisoare. Profitând un moment de lipsa Războiului – acesta, mâhnit de pierderea lui Cleon, plecase în căutarea unui alt devotat – Trigeu convoacă pe grecii de pretutindeni și le comunică planul său. Primii veniți vor fi țărani, înarmați cum puteau, ca unii ce resimțiseră cel mai mult efectele războiului.

Treaba, însă, nu va merge prea ușor. Nu toate popoarele Greciei erau la fel de convinse de necesitatea unei asemenea acțiuni. De formă, toate trebuiau să accepte; în realitate, însă, fiecare își urmează interesul său aparte. Leagă piatra de la intrarea cavernei cu odgoane puternice; dar când să și tragă de acestea, unele în loc de eforturi vor face mai multe niște grimase. Argienii, de pildă, aveau să se codească mult, pentru motivul că războiul le aducea beneficii: așezați între cele două cetăți în luptă, primeau subsidii și de la una, și de la cealaltă.

Totuși, până la sfârșit, mai cu seamă cu ajutorul plugarilor, se va izbui ca piatra să fie urnită din loc și ca Pacea să fie eliberată. O vom vedea ieșind din cavernă, urmată de două personaje: Toamna, încărcată acum cu belșuguri parcă mai mari ca oricând, și Teoria, patroana serbărilor și a procesiunilor. Întoarcerea Păcii printre oameni, precum și presimțirea binefacerilor ce urma să decurgă din aceasta sunt sărbătorite de corul piesei prin ditirambi de-o frumusețe poetică deosebită. În scenele finale, după ce poetul ne zugrăvește amărăciunea negustorilor de arme, amenințați ca marfa lor să rămână fără cumpărător, ni se vor cânta bucuriile vieții campestre, într-o notă de caldă și pătrunzătoare emoție lirică, demnă de pastoralele lui Teocrit. „Să cerem zeilor – recită corul – înțelepciunea de-a nu mai lăsa ca fierul ucigător să mai lucească vreodată în mâinile noastre“.

Ca înțeles social, Aristofan sprijină în aceeași piesă țărănime, căreia îi omagiază moravurile, puterea de muncă și râvna patriotică. Înțelegem deci că economia agrară forma un centru al vieții ateniene, că pătura țărănească reprezenta o tărie principală a statului și că pe roadele ei, obținute în bună parte și cu muncă de sclavi, se putea sprijini în cetate funcționarea libertăților publice.

Pornind inițiativa sa, Trigeu apare ca un misionar al oamenilor simpli, gata să înfrunte politica războinică dusă de rigori tiranice de către Hyperbolos.

d. Lisistrata. Această comedie, reprezentată în anul 411, se înscrie împreună cu cele amintite până aici în ciclul închinat de Aristofan ideii de pace.

Războiul, care dura de douăzeci de ani, secătuisese toate puterile de rezistență ale Atenei, ducând această vestită cetate până pe margini de prăpastie. Expediția din Sicilia se soldase cu un dezastru. Dintre soldații care mai scăpaseră cu viață, unii fuseseră luați prizonieri de către siracuzani și puși la munci grele, alții se îmbolnăviseră de ciumă iar alții fuseseră vânduți ca sclavi. Niciodată, ca până atunci, nevoia de pace nu păruse mai imperioasă. Prin orice mijloace, și prin teatru mai cu seamă, trebuia să se pledeze pentru grăbirea ei. Imaginația comică a lui Aristofan s-a dedicat cu strălucire acestei lupte și acestei aspirații comune.

În vreme ce în *Aharnienii* inițiativa păcii o luaseră țăranii din Atica, aici, în această nouă comedie, inițiativa o vor lua femeile.

Lisistrata, soția unuia dintre cetățenii notabili ai Atenei, convoacă toate femeile din Grecia și le cere să se asocieze la o conspirație împotriva bărbaților, de natură a-i determina pe aceștia să grăbească încheierea păcii. Le pune să jure că de-acum înainte vor refuza bărbaților orice mângâieri conjugale și orice fericiri ale dragostei, atâta vreme cât aceștia nu se vor hotărî să pună capăt războiului și să semneze pacea. *Lisistrata* conduce acțiunea cu energie și stăruiește ca această originală grevă să se petreacă fără greș. Mai întâi, femeile pun stăpânire pe cetatea unde se află tezaurul, considerând că banii alcătuiesc nervul războiului. Bătrânii incendiază cetatea, crezând că astfel vor alunga pe răzvrătiți; încercarea, însă, se dovedește zadarnică. Au loc o seamă de peripeții – multe din ele cu notă licențioasă – care până în cele din urmă vor aduce *Lisistratei* și coreligionarelor ei victoria. Emisari ai Spartei vin să propună pacea. *Lisistrata*, luată ca arbitru, vorbește lacedemonienilor și atenienilor despre răul comun pe care îl poate întreține războiul și despre serviciile pe care altădată aceste două cetăți și le-au adus reciproc, pentru ca în cele din urmă să facă un apel stăruitor la concordie. Părțile consimt, și astfel comedia se sfârșește într-o atmosferă de festin, de cântec și de jocuri pline de însuflețire.

Progresiunea dramatică e condusă cu abilitate. Simțim, încă de la primele scene, încotro se îndreaptă acțiunea. Deznodământul este însă întârziat, prin peripeții și dificultăți neprevăzute, pe care spectatorul le primește cu încântare. La un moment dat, în rândurile femeilor conduse de *Lisistrata* se petrece o defecțiune atât de mare, încât toată acțiunea ei putea să fie grav periclitată. Aristofan ar fi avut prilejul să speculeze acest incident în mod senzațional. Însă, n-a făcut-o; aceasta ne dovedește încă o dată simțul și meșteșugul său ca om de teatru. Și-a dat seama, anume, că dezvoltând prea mult un interes dramatic ar fi putut să pună în umbră nota de veselie liberă și nebunească a comediei, ceea ce, o dată cu diminuarea scripirii ei poetice ar fi adus și o încercuire a vervei ei satirice.

Astăzi, din cauza notei ei licențioase, comedia – cel puțin în forma ei originală – n-ar fi reprezentabilă. Rareori au fost aduse pe scenă situații mai obscene și mai delicate pentru o ureche castă. Faptul, însă, trebuia judecat cu criteriile epocii în chestiune. În societatea mai veche, licența era admisă. Comedia, care se născuse din cultul falusului, o practica în mod curent. Se mai știe că multă vreme femeile n-au fost admise la reprezentațiile comice, ceea ce dădea acestor reprezentații comice o putință în plus ca ele să-și dezvolte în voie cinismul și diferite libertăți de exprimare.

Fie citind *Lisistrata*, fie urmărind-o reprezentată pe scenă, nu ne-am putea opri de-a imputa autorului o seamă de situații imposibile și de enormități morale. Totodată, însă, va trebui ca oricum să recunoaștem că în intenția ei există și noblețe. În ce privește realizarea artistică, piesa denotă calități remarcabile. Verva ei, plină de inventivitate, nu slăbește nici o clipă, de-a lungul întregii desfășurări dramatice. Dialogurile sunt vii, naturale și comunicative. Chiar în impudoarea îndrăzneță a

situațiilor și expresiilor licențioase găsim o transparență artistică, prin care îndrăzneala amintită e ferită de-a aluneca vreodată în vulgaritate.

4. Comedii sociale

Comediile din această grupă își iau sarcina să combată un anumit spirit de noutate, despre care poetul socotea c-ar putea să ducă la șubrezirea instituțiilor sau să antreneze modificări îngrijorătoare în moravurile societății.

a. Norii. Piesa a fost reprezentată întâia oară în cadrul marilor dionisii din anul 423. Comedia, deși în timpul său nu s-a bucurat decât de un succes mediocru, este totuși o operă remarcabilă. Satira din ea, îndreptându-se împotriva școalei sofistilor de la Atena, și-a propus să apere vechile credințe ale societății.

Filozofia sofistică – așa cum apare la Gorgias și Protagoras, deci înainte de Aristotel – a constituit un moment de seamă în evoluția gândirii grecești. A denunțat diferit dogmatisme anterioare, demonstrându-le slăbiciunea. Celor care afirmau cu ușurință că pot ști orice, le-a arătat că în atâtea circumstanțe știința poate să rămână fără valoare. S-a apropiat de gândirea materialistă fără ezitări, superstițiile sau prejudecățile altei școli filozofice. Îndemnând mintea omenească la continui cercetări, a stimulat spiritul de adevăr, în căutarea unui ideal social și moral. N-a constituit un sistem propriu-zis de filozofie, fără însă ca prin aceasta să alunece într-un eclectism labil și concesiv. Ruinând sau minimalizând anumite poziții ale trecutului, gândirea sofistă s-a dovedit un agent de seamă, eficient, în pregătirea viitorului.

Revenim acum la Aristofan și la piesa lui. Poetul, pe de o parte ca membru al partidului aristocratic, pe de altă parte ca autor satiric stăpânit de ideea sofistilor o cuprindere largă ca aceea arătată mai sus, ci una mai limitată, prinsă între mișcările și pasiunile scenei.

Astfel pentru el sofistii reprezentau doar atât: o categorie de oameni instruiți, abili, inventivi, care își constituiau o profesiune din a ști totul, din a pleda orice teză, din a face triumful răului la fel de posibil ca și triumful binelui. Considera că doctrina lor aducea mai cu seamă idei sceptice: nu există mijloace de a distinge între bine și rău, între just și injust, între adevăr și eroare; se poate susține orice teză, pentru că adevărul se află de partea aceluia care știe să argumenteze mai bine. De aci – în concepția lui Aristofan – puțința sofistilor de a crea și răspândi mode cinice, de a da arme în mâna doritorilor de parvenire politică și de a aduce în atmosfera de declin politic și moral a epocii încă un îndemn de abatere de la simțirea și practica severă a valorilor.

Acțiunea în *Norii*, se petrece în fața casei lui Socrate. Strepsiade, un țăran înstărit, se plânge de două lucruri: de înfumurările nevestei sale și de gustul pentru risipă al fiului său, Fidipide. Purtarea acestuia, și mai cu seamă mania lui pentru cai și alergări, l-au înglodat în datorii. Neputându-le plăti, este veșnic asaltat de creditori. Cum ar face să scape de aceste datorii? Omul nu mai are nici o liniște și umblă tot timpul ca îngrozit. A auzit de o școală unde s-ar învăța cum pot fi făcute

nobile cauzele rele. Poate că s-ar găsi raționamente în stare să justifice neplata datoriilor. Ce-ar fi, deci, dacă s-ar adresa acestei școli, trimițându-și fiul să se adape la învățătura ei?

La început, Fidipide nu se învoiește. Strepsiade, atunci, hotărăște să devină el însuși elev. Prezentându-se la școală, găsește pe magistrul, pe Socrate, legănându-se într-un coș spânzurat de doi pari. Filozoful părea adâncit în contemplarea tainelor cerești. Lucrurile, însă, merg greu. Minte limitată a țaranului nu poate urmări arguțiile și subtilitățile noii învățături. Pricepe, din ce i se spune, doar atâta: că zeii de altădată au murit și că acum alte divinități răzbunătoare, ca Vârtejul și Văzduhul, le-au luat locul. Strepsiade, în cele din urmă, înțelegând că-și pierde timpul, părăsește școala.

Revenit la casa lui, înduplecă pe fiul său să continue el școala. Curând, va afla plin de mulțumire că acesta își însușește cu rapiditate învățătura. Strepsiade e nerăbdător să-l vadă întors acasă, așteptând ca noua știință a băiatului să-l scape în sfârșit de creditorii cei atât de supărători. Într-adevăr, odată întors acasă, acesta nu va întârzia să-și pună în aplicare știința dobândită, dar nu numai cu creditorii, după cum își închipuise cu naivitate tatăl său, ci și cu acesta însuși. Tatăl și fiul se ceartă crunt, ajungând repede la violențe și bătăi. Fidipide, care și-a învățat bine meseria, va ști să demonstreze cu argumente din logica sa cea nouă că fiul este îndreptățit să-și bată părinții.

Strepsiade, neavând încotro, acceptă raționamentul fiului și i se înclină. Când însă acesta, folosind aceleași argumente, se pregătește să-și bată și mama, țaranul își dă seama de primejdiile învățăturii în care s-a încrezut, devine furios și cuprins de indignare aleargă să dea foc „magherniței“, aceasta trebuind să ardă cu magistrul ei, cu tot...

Comedia își trage titlul de la corul format din actori costumați în așa fel încât să poată figura norii de pe cer. În mod vizibil, faptul alcătuia o aluzie satirică la adresa sofștilor. Poetul nostru privea filozofia lor ca o filozofie vapoasă, lipsită de realitate, făcută să ne amintească tot timpul de forma fugitivă și inconsistentă a norilor.

Piesa scânteiază de vervă și originalitate. Expoziția e condusă cu meșteșug și cu un simț ascuțit al gradărilor. Scena în care Strepsiade cere lui Socrate să-l învețe cum să procedeze pentru a nu mai fi obligat să-și plătească datoriile cuprinde detalii caracteristice, privind stări de spirit din atmosfera epocii. Dialogul dintre Raționamentul cel Drept și Raționamentul cel Nedrept, moment esențial pentru satira pe care Aristofan o îndreaptă împotriva sofștilor, împletește în ironia sa sceptică și mușcătoare observații filozofice profunde. Opoziția dintre ele nu se menține numai pe un plan rațional de idei, ci străbate și în domenii mai intime, în care întâlnim prejudecăți, sentimente curente, pasiuni, atitudini morale, într-un cuvânt o imagine sugestivă a vieții însăși.

Piesa, în genere, și-a propus să fie un atac împotriva lui Socrate. Asupra acestui fapt s-a dezbătut mult și s-au făcut numeroase supoziții. Ce l-a îndemnat

pe Aristofan să ia această inițiativă? Și, mai cu seamă, ce l-a îndemnat să ne prezinte pe Socrate ca exponent al sofistilor, când se știe că acesta le-a fost adeseori adversar?

Când a întocmit prima versiune a comediei sale, Aristofan era tânăr de tot. S-ar putea ca la acea epocă, poetul – care abia trecuse de vârsta de douăzeci de ani – absorbit ca artist de elanurile și preocupările sale literare, să nu-și fi dat seama de caracterul exact al filozofiei lui Socrate. S-ar putea de asemenea ca la clubul său aristocratic, pe care Aristofan îl frecventa și ale cărui idei le-a reflecta adese în opera sa, Socrate să nu se fi bucurat de o presă prea bună, ci dimpotrivă, să fi fost socotit cu dispreț și cu superficialitate ca un „negustor de noutăți filozofice”, cum în genere erau priviți sofistii. Aristofan, ca partizan al trecutului și al tradițiilor, era împotriva ideilor noi pe care sofistii le răspândeau în valuri la Atena, urmărind mai cu seamă să câștige de partea lor cât mai multe minți tinere. E posibil, deci, să fi văzut în Socrate unul dintre acei „învățători” ai tineretului, pe care poetul îi detesta. Socrate, ca raționalist, era respectat de mulți, nu însă și iubit.

Mai mulți cercetători și comentatori ai operei lui Aristofan (Schlegel, Wilamowitz, Pöhlmann ș.a.) consideră că Aristofan s-a servit de persoana lui Socrate în mod generic, făcând din ea tipul sofistilor și al raționaliștilor vremii.

b. Viespile. Intriga inventată de Aristofan în această comedie este un pretext pentru a lovi într-una din cele mai curențe instituții publice ale vremii: justiția cetății. În primele timpuri, la Atena, judecătorii aleși de popor nu erau plătiți. Mai târziu, li s-a fixat o indemnizație: întâi de un obol, apoi, sub Pericle, de doi oboli și în sfârșit, sub Cleon, de trei oboli. Această măsură a făcut ca funcțiunea de judecător să fie foarte căutată; de aici, o adevărată revărsare și o adevărată rețea de procese, de șicane procedurale, de pledoarii, de intervenții și solicitări de tot felul. Se întreținea astfel în cetate o atmosferă sterilă, gălăgioasă, în aparență pătrunsă de respectarea ideii de justiție, dar în fond tinzând la anularea acesteia, prin excese, conformisme și interese personale. Cleon, tiranul care instituisese plata de trei oboli (*tribol*-ul), urmărea prin aceasta o diversiune, capabilă oarecum să-i asigure o favoare populară, dar mai cu seamă să devieze atenția comună de la felul demagogic cum conducea treburile cetății.

Facem cunoștință cu bătrânul Filocleon, un maniac al proceselor, și cu fiul său Bdelicleon, un tânăr înțelept, curajos și cu mult bun-simț. Fiul și-a pus în minte să-și aducă părintele la rațiune, dezbatându-l de îndărătnicia lui manie. Tatăl este prietenul lui Cleon (*Filocleon* = Prietenul lui Cleon), în vreme ce fiul este inamicul acestuia (*Bdelicleon* = Scârbit de Cleon). Urmează o serie de peripecii, pe cât de amuzante, pe atât de semnificative. Bătrânul este închis de fiul său într-o casă pusă sub paza neîntreruptă a doi sclavi credincioși. Deținutul se frământă, în căutarea unui mijloc de evadare. Vede, neputincios, cum confrății săi trec spre tribunal; strânge furios pumnii, când aceștia în ironie îl invită să meargă cu dâșii. Sunt costumați în viespi și au ca semn caracteristic un ac, simbolizând stiletul cu care ca judecători înscriau verdictele lor pe tablele de ceară lustruite. Se încinge o luptă între judecători și păzitorii lui Filocleon. Bdelicleon vine în fugă, restabilește ordinea și, drept consolare,

îi propune tatălui său să instaleze un tribunal doar pentru el singur, un tribunal căruia să-i fie deferite spre judecare diferit delictе domestice.

Iată-l, acum, pe Filocleon, instalat cu mulțumire în noua lui funcțiune. Printre alte chestiuni, îi va veni spre judecare și cazul câinelui Labes, sub acuzația de-a fi furat o bucată de pâine din Sicilia. Este o aluzie evidentă la un general al timpului cu nume asemănător, care și el „sicilizase“, adică primise aur cu prilejul unei expediții în Sicilia.

Are loc procesul, cu ceremonialul obișnuit. Sclavul Xantias susține acuzarea. Se audiază martorii și apoi se dă cuvântul apărării. Filocleon, uluindu-se o clipă, confundă urnele și, astfel, în loc de a condamna ca de obicei, pronunță achitarea. Bătrânul e disperat. Însă fiul său îl consolează, îl determină să vadă lucrurile și sub un alt unghi, îl face să înțeleagă că există atâtea alte lucruri ce pot da farmec vieții și îi promite o existență plină de bucurii, dacă va renunța la vechea lui manie.

Până la sfârșit, fiul triumfă. Filocleon se transformă; ba încă, în ultimele scene, îl vom vedea ironizând el însuși pe foștii lui colegi de judecătorie.

După ce corul de viespi se adresează atenienilor, explicându-le în numele poetului artificul satirei, piesa se termină într-o atmosferă de dans și de bucurie revărsată, amintindu-ne prin aceasta de beția populară a sărbătorilor dionisiace.

Demonstrația urmărită de Aristofan în această comedie e construită cu mijloace sigure. În conflictul deschis, rolul bunului simț e atribuit lui Bdelicleon, reprezentantul generației tinere. Procedul nu trebuie să ne mire. Oarecum, face parte din ființa comediei (dovadă că-l vor mai folosi și alți comici mari: Plaut, Molière); pe deasupra, acest procedeu corespundea și unei concepții grecești curente, potrivit căreia bătrânețea era privită ca o sursă de slăbiciuni și prejudecăți. Principalul studiu de caracter se apleacă asupra personajului Filocleon. Mania acestuia – de a judeca și de a pronunța de regulă verdictе negative – e înfățișată ca fiind contrarie adevărului și binelui social.

În ce măsură această piesă a luat poziție împotriva felului cum funcționa și se distribuia justiția în cetate? Ca membru în partidul aristocrat și ca partizan al păstrării bunelor tradiții cetățenești, Aristofan nu putea să nege amintirea lui Solon, cerând anularea unei instituții atât de vechi și de tradiționale. Totodată, însă, nici nu și-a îngăduit să treacă cu vederea impasuri și erori mari, ca acelea în care aceste instituții erau împinse de către politicieni venali, lipsiți de scrupule și stăpâniți de ambiții personale.

c. Adunarea femeilor. Această comedie a fost reprezentată în anul 393 cu prilejul serbărilor lenece. Pe scurt, subiectul ei este următorul:

Femeile din Atena, ascultând de ordinele conducătoarei lor Praxagora, au trecut la o acțiune politică îndrăzneată. Travestite în bărbați, cu bărbi false, îmbrăcate în hainele soților lor și înarmate cu ciomege noduroase, s-au introdus în adunarea populară și au impus votarea unei legi prin care li se va încredința conducerea cetății. De îndată ce au luat puterea în mână, au și stabilit o nouă constituție, prevăzând comunitatea bunurilor. Totul: bunuri materiale, femei, bărbați

etc. – va fi pus de-acum înainte în comun. Familia, proprietatea particulară, drepturile personale, toate acestea vor fi desființate. Locul căsătoriei îl va lua „amorul liber“. Politica, în întregime, va fi preluată de către femei. Noua constituție proclama o egalitate absolută, asemănătoare în atribute privințe aceleia expusă cu gravitate filozofică în cartea a V-a a *Republicii* lui Platon.

Lucrurile au mers strună, până a venit timpul să se pună în practică noile principii. Din această clipă, defecțiunile vor începe să se țină lanț, fiecare din acestea dând naștere la scene comice. Unii, mai naivi, luând de bune aceste principii, se grăbesc să-și aducă bunurile la masa comună. Scepticii, însă, vor sta în expectativă. Feidolus, mai cu seamă, un atenian șiret și viclean, cu totul neîncrezător față de trăinicia noilor instituții, se miră cum pot fi unii atât de nepricepuți și nu pare de loc grăbit să se conformeze. Înțelepciunea lui e simplă: „să vadă ce vor face ceilalți...“.

În ce privește mulțimea – este vorba, totuși, de proprietarii de sclavi – aceasta se va ține de petreceri și benchetuiuri, lăsând pe sclavi să facă muncile materiale și corvezile. Femeile, și ele, își vor disputa bărbații cei mai frumoși. Cu alte cuvinte, fiecare va înțelege să ia cât mai mult din partea altuia, fără a da ceva dintr-a lui. Feidolus, de pildă, n-a vrut să se despartă nici de cel mai mic dintre bunurile sale; în schimb, la masa mare a celor ce și-au pus averile în comun, e primul care va da zor să se înfrupte.

Sfârșitul piesei se petrece într-o notă burlescă și licențioasă, făcându-ne să asistăm la o seamă de încurcături dificile provocate de punerea în aplicare a amorului liber.

Înțelegem, deci, că piesa aducea pe scenă satirizarea unor utopii politice, așa cum acestea se reflectau în scrierile mai multor scriitori și filozofi ai epocii. De fapt, intenția ei literară este mai pronunțată decât cea socială.

Ca alcătuire, comedia *Adunarea femeilor* se deosebește de comediile scrise înaintea ei: nu mai are parabază iar lirismul ei este aproape disparent. Explicația stă în aceea că această dramă satirică nu mai pune în cauză persoane sau conducători politici anumiți, ci încerca o critică mai generală, privind idei, momente, stări de spirit și de opinie publică. Documente ale timpului ne arată că utopiile de acest fel, susținute cu aparatul de retorică abilă al sofistilor, se propagau larg și aveau răsunet atât în cugetele naivilor, cât și în acelea ale unor oameni formați, cu reputații bine stabilite.

d. *Plutus*. Comedia a fost prezentată în două rânduri, o dată în 404 și apoi într-o versiune refăcută, în 388. Construită în jurul unei idei morale, ea face elogiul muncii, ținând însă să arate că repartitia inegală a bunurilor este o condiție de progres și de creație. Aristofan, aici, ne va apărea într-o dublă postură: una de cetățean clarvăzător, făcând cu însuflețire elogiul muncii, și alta de ideolog al clasei sale. Atât ca idee cât și ca factură, această comedie se înrudește cu piesa precedentă, cu deosebirea că aici subiectul e tratat într-un spirit mai larg cu un fond social mai marcat de mai multă gravitate filozofică.

Chremilos (acest nume vrea să însemne: morocănosul), un țăran sărac și necăjit, consultă oracolul lui Apollon dacă n-ar fi cazul să facă din fiul său un om de nimic, întrucât în viață se pare că sceleratii sau oamenii fără caracter sunt și cei mai bogați, și cei mai fericiți. Zeul nu-i răspunde direct; îi ordonă, în schimb, să caute a cunoaște pe cel dintâi om ce-i va ieși în cale după ce va părăsi templul.

Într-adevăr, curând după aceasta, Chremilos și sclavul său Carion întâlnesc un bătrân orb, sub ale cărui trăsături triste și gârbovite avea să recunoască pe Plutus, zeul bogățiilor. Fusesse orbit de către însuși Zeus, ca pedeapsă că frecventa numai oameni de bine; orbirea lui, deci, era cauza pentru care de atunci încoace Plutus a repartizat avuțiile atât de inegal și de imperfect pe pământ și printre muritori.

Cei doi oameni cumsecade pun la cale un plan prin care să se readucă bătrânului vederea, în nădejdea că astfel vor contribui la repartiții mai juste și deci la alungarea sărăciei din viața semenilor lor. La început bătrânul se împotrivește, fiindu-i teamă de Zeus; până la sfârșit, însă, acceptă. Va trebui, deci, ca Plutus să fie condus la templul lui Esculap, zeul medicinei și al bolnavilor, și să petreacă o noapte acolo. Chremilos are inimă bună; nu se gândește numai la el, ci visează ca Plutus să-și împartă darurile și tuturor vecinilor săi.

Pe drum, cei trei călători întâlnesc o femeie dărză, care va încerca să-i abată de la gândul lor: era Sărăcia. Ce rost are – spune aceasta – să facem pe toți oamenii bogați? N-ar mai exista atunci nici artiști, nici meșteri, nici stăpâni, nici servitori, și astfel viața și-ar pierde reliefurile ei necesare. Dacă bogățiile ar fi distribuite în mod egal, ele ar deveni inutile și toată lumea ar fi atunci obligată să muncească. Când nu vor mai fi bogați și săraci, chestiunea repartizării juste ar cădea de la sine, pentru că n-ar mai avea sens să se repartizeze echitabil ceva ce n-ar mai reprezenta nici o însemnătate. Inegalitatea aceasta, procurând unora și plăceri, obligă pe ceilalți să muncească și să producă astfel bunuri ale civilizației.

Iată – textual – pasaje din această vestită pledoarie despre care nu trebuie să ascundem că poate semăna cu unele din cele mai scumpe procedee ale sofistilor. Este o justificare exemplară a muncii sclavagiste și recunoaștem în ea și anume reflectări ale apartenenței de clasă, a lui Aristofan:

„SĂRĂCIA: Oh, oameni răi, cei mai răi dintre toți plăpânzii voștri semeni, nenorociți care vă luați îndrăzneala unei nemernicii, plină de nerușinare și de necredință, încotro ați pornit? De ce fugiți? Oprite-vă, de ce nu vă opriți?”

„Oh, voi, flecari ce sunteți, mai flecari decât toți câți există, aflați că dacă s-ar înfăptui ceea ce ați pus la cale, n-ați deveni cu nimic mai fericiți! Dacă Plutus și-ar recăpăta vederea, și ar putea din nou să vadă ca altădată, ar da tuturor deopotrivă. Dar, atunci, nimeni nu se va mai strădui să învețe arte și meșteșuguri, după cum nimeni nu va mai simți imboldul să le practice. Așa fiind, cine va mai lucra fierul, cine va mai construi corăbii, cine va mai croi haine, cine va mai face roți, cine va mai tăbăci pielea, cine va mai fi cizmar,

cine va mai acoperi casele, cine va mai munci pământul pentru a recolta la sfârșit fructele lui Ceres, cine va mai face toate acestea, dacă toți vor sta cu mâinile în sân, nimeni nemaifiind obligată să muncească?”

„...Care e omul bogat care va mai consimți să-și pună viața în pericol? Drept urmare, vei fi nevoit să-ți ari singur ogorul, să-ți faci singur nenumărate munci grele pe care ți le cere viața. Și, astfel, vei vedea că viața ce ți se rezervă va fi cu mult mai tristă decât aceea pe care o duci astăzi...”

„Nu vă dați seama că eu îi fac pe oameni mai frumoși și mai înțelepți decât i-ar face Plutus. Din cauza lui Plutus, din cauza lui, oamenii ajung să aibă podagră, burtă, picioare groase și grăsimi neplăcute. Eu, în schimb, îi fac zvelți și ușori, așa încât dușmanii să se teamă de ei.”

„Priviți, în viața republicilor, pe oratori: atâta timp cât sunt săraci, gândul lor cinstit, tot timpul, e cum să fie de folos poporului și patriei lor; dar, de îndată ce devin bogați pe socoteala publicului, nu există dușmani mai cruzi ai binelui comun...”

Totuși, pledoariei Sărăciei rămâne fără efect. Plutus își recapătă vederea. După mulți ani, vede întâia oară lumina cerului. Promite Atenei că de-acum înainte va veni numai în ajutorul oamenilor virtuoși. Unul din aceștia, devenit bogat prin favoarea zeului, vine să-i închine acestuia hainele sale vechi și încălțăminte de cea ruptă. Un altul, de astă dată din tabăra celor răi, unul din acei delatori publici cunoscuți în epocă sub numele de *sicofanți*, vine să se plângă că a fost săracit. Carion se amuză pe socoteala lui.

Ultimele scene sunt compuse în notă licențioasă. Asistăm, de pildă, cum o femeie bătrână se plânge de infidelitatea iubitului ei mai tânăr, mai cu seamă după ce din dragoste l-a îmbogățit. Mercur, nemaiputând să câștige nici un ban cu vechile lui meserii, se instalează în casa lui Chremilos, pe motiv că pe pământ e mai bine decât în cer și că în fond „patria este acolo unde îți este mai bine”.

Aristofan a scris această comedie într-un moment în care greaua situație internă a Atenei impusese oarecum o cenzură a subiectelor politice. În schimb, atmosfera era propice pentru o acțiune de predică morală, ceea ce Aristofan a și încercat. Atena se lăsa din ce în ce mai cucerită de cultul bogățiilor, al plăcerilor și al vieții facile. Începuse să se creeze o falsă deprindere de gândire: că statul e dator să facă distribuții gratuite, să plătească plăcerile mulțimii și să susțină tendința de înavuțire ușoară a conducătorilor. În asemenea condiții, Aristofan a socotit necesar să facă apologia sărăciei, ca o chemare la muncă, la sobrietate și la cinste, adresată de pe scenă contemporanilor săi. Sărăcia poate fi o sursă de activitate, de energie morală, de virtute dezinteresată, de emulație, de prosperitate socială. Totuși – a adăugat poetul – să ne ferim cât putem de-a confunda sărăcia cu cerșetoria.

Cât răsunet a avut acest mesaj? Deși lecția venea într-un moment politic grav, și era susținută cu mijloace magistrale, atenienii n-au înțeles-o. Istoria epocii ne arată că viața cetății a continuat să decadă, printre altele și prin înmulțirea acelui tip de profitor, în căutare veșnică de voluptăți și de expediente, pe care Aristofan n-a ezitat să-l zugrăvească și să-l denunțe.

Înfrângerea Atenei în războiul cu Sparta, precum și criza social-economică ce decursese din acești prelungiți ani de criză și de lupte, săpaseră o adevărată prăpastie între săraci și bogați. Vechiul sistem economic nu mai putea să inspire încredere. De aici, o seamă întreagă de propuneri și preocupări în legătură cu transformarea societății, dintre care unele cu caracter utopic și cu exagerări ridicole. În fața acestor exagerări, pline de contradicții intime și fără bază istorică, Aristofan a înțeles să protesteze. Comediile *Adunarea femeilor* și *Plutus*, ambele expresii ale acestui protest, se leagă strâns una de cealaltă. Soluția dată în *Plutus* era o soluție realistă, menită să corecteze extremismul celeia din *Adunarea femeilor*: ce este drept, ce poate să asigure buna funcționare a societății e ca averea să treacă în mâinile celor care muncesc.

5. Comedii literare

a. Thesmoforiazusele sau Sărbătorile lui Ceres și ale Proserpinei. În anul 412, când a avut loc prima reprezentare a piesei, situația politică a cetății mergea din ce în ce mai rău, aceasta aflându-se în ajunul unei revoluții oligarhice. Era greu, deci, ca într-un asemenea moment să se continue cu aducerea pe scenă a unor situații politice, de natură să înăsprească sau să învenineze și mai mult luptele interne dintre partide și partizani. Așa fiind, Aristofan și-a ales o temă literară, îndreptându-și verva sa satirică împotriva lui Euripide, căruia nu-i ierta ura sa față de femei, tendința de-a introduce în teatru inovații realiste precum și gustul poetului tragic din el pentru decoruri, mașini și lux de montare exterioară.

Denumirea piesei vine de la sărbătorile în care zeița Ceres era adorată sub numele de *Thesmoforos*, adică legislatoarea și rivala în această privință a zeiței Atena. Actele acestei sărbători se săvârșeau în prezența exclusivă a femeilor; bărbaților le era interzis sub pedeapsă de moarte să pătrundă în templele și lângă altarele unde se oficiau aceste ceremonii sacre.

Într-un fel, subiectul are asemănări cu cel din *Lisistrata*. Femeile, reunite cu prilejul thesmoforiilor, jură să se răzbune împotriva lui Euripide, pentru felul cum le-a ponegрит în comedii sale. Mnesiloc, socrul poetului, travestit în femeie, se introduce în templul lui Demeter, pentru a surprinde firul complotului și a împiedica realizarea lui. Este însă recunoscut, ceea ce va duce la prinderea, la legarea cu frânghii de stâlpul de execuție și la condamnarea lui. Euripide, în căutarea unui mijloc prin care să-l salveze, recurge la diferite travestiri, toate împrumutate de la personaje din dramele sale. Bineînțeles, această defilare de personaje e numai un truc, pentru ca Aristofan să le satirizeze, și o dată cu ele și pe autorul lor. Astfel, îl

vom vedea pe Euripide travestindu-se rînd pe rînd în Menelaos, în nimfa Echo sau în tânăra Andromeda. Acțiunea și peripețiile sunt presărate cu fragmente din dialogurile lui Euripide, bineînțeles transpuse în formă ironică sau burlescă. Până la sfârșit, Euripide va obține liberarea lui Mnesiloc, pe baza promisiunii că va înceta să mai aducă injurii sau jigniri femeilor, în operele sale.

Piesa este caracteristică prin intenția ei literară. Între Aristofan și Euripide au existat radicale deosebiri de concepții artistice. Aproape că nu există comedie a lui Aristofan, în care să nu întâlnim ecouri ale polemicii lor literare. Schlegel a făcut o remarcă justă: „niciodată, spiritul lui Aristofan nu devine mai caustic, ca atunci când atacă tragediile lui Euripide“. Sub acest raport, *Sărbătorile* reprezintă primul atac hotărât împotriva filozofului-literar, pregătind totodată culminația din anul 405 a procesului, în comedia *Broaștele*.

b. Broaștele. În anul 405, când s-a reprezentat această comedie, gloria Atenei părea stinsă. Cleofon respinsese propunerile de pace, propuneri în care Atena își pusese ultima sa nădejde. Flota ateniană, într-adevăr, câștigase o mare victorie, însă cetatea și sforțările prelungite zadarnic timp de ani în șir creaseră în opinia publică o stare de scepticism sau chiar de deznădejde. Sofocle murise și el, făcând astfel ca dezolarea din câmpul politicii să se întindă și pe planurile creației literare. Atena nu mai avea parcă energia să privească în sus, onorându-și mai departe vechea ei măreție. Nu din întâmplare, deci, sau din simplă fantezie a poetului, acțiunea acestei comedii va fi pusă se desfășoare în sferile întunecoase ale Infernului. De astă dată vom coborî în acompaniamentul strident al orăcăitului de broaște, nu ne vom mai înălța ca altădată în sferele eterice ale Olimpului.

Piesa continuă atacul împotriva lui Euripide, însă într-o notă mai categorică decât în comedia precedentă, cu o judecată mai cuprinzătoare, privind întreaga lui creație dramatică. Intriga inventată de Aristofan e pusă în legătură cu o anume impresie ce-și făcea drum în epocă: că tragedia s-ar afla în declin și că doar măsuri energice ar mai putea-o pune din nou pe picioare.

Dionisos, zeul care prezida concursurile dramatice, e din ce în ce mai nemulțumit de calitatea pieselor jucate în onoarea sa. Îi trebuie un poet mare, adevărat, capabil să regenereze teatrul. Cum printre vii nu vede pe nici unul, concepe planul de-a coborî în Infern și de-a readuce de acolo pe Euripide, poetul său preferat, mort cu puțin timp înainte. Prima parte a piesei e ocupată cu aventurile acestei călătorii; multe din acestea sunt grotești și de un gust rudimentar. Ajungând în Infern, găsește pe Euripide în ceartă cu Eschil, disputându-și unul altuia întâietatea. Pentru a pune capăt conflictului, Pluton deschide public un concurs, numind judecător pe Dionisos. Vom vedea cu această ocazie pe cei doi adversari amendându-se reciproc, fiecare încercând să-și constituie merite proprii, prin contestarea celuilalt.

Eschil învinovățește pe Euripide că a zdruncinat echilibrul tragediei, că i-a știrbit demnitatea prin vulgaritatea spectacolului și a trivialităților de vorbire, că a recurs la artificii retorice pentru a fi pe placul mulțimilor, că a transformat gândirea

tragică în demonstrații sofistice și că a înlocuit morala ei constructoare cu maxime afectate. La rândul său, Euripide face procesul literar al lui Eschil, amintindu-i că tragediile sale n-au destulă acțiune dramatică, că aduce în scenă personaje mute, că face abuz de vorbe mari, că monoloagele prea lungi micșorează vigoarea conflictului, că imaginația sa poetică are în ea o notă de sterilitate și, în sfârșit, că în atmosfera acestor opere plutește o notă de abstracție rece, în care omenescul viu și cald e împiedicat să se manifeste.

Dar, să nu trecem prea repede asupra acestui episod! Găsim în el pagini substanțiale și reprezentative, atât în ce privește arta comică a lui Aristofan, cât și în ce privește luptele, rivalitățile și concepțiile literare ale timpului. Se dezbate aici însăși problema tragediei, ca formă dramatică, așa cum a văzut-o antichitatea și – adăugăm noi – așa cum ar putea s-o cuprindă toate timpurile.

În prezența lui Dionisos ca judecător și a corului, Euripide și Eschil se ceartă, se amenință și își aruncă reciproc invective, fiecare apărându-și cu vanitate și cu vehemență punctul de vedere. Dar pe deasupra acestor incidente – fără de care Aristofan n-ar fi putut realiza atmosfera de satiră și comedie – se deslușesc idei mari, unele legate de viața și preocupările epocii, altele de concepția în general a artei dramatice.

Ce aflăm, anume, despre arta lui Euripide, din cuprinsul diferitelor dialoguri? Ce i se pune pe seamă? E vorba în mare parte de opiniile lui Aristofan, bineînțelese comunicate prin gura personajelor sale.

Care sunt aceste opinii? Arta lui Euripide, de altminteri ca și filozofia lui Socrate, se teme de lumina soarelui. În aceasta stă punctul de plecare al rechizitoriului. I se aduce acuzația că predică indirect o viață de umbră, fără acțiune, bună pentru aceia care înțeleg să se retragă, cu minți otrăvite de speculații artificiale. S-ar putea, deci, ca efectele ei asupra generațiilor să fie dezastruoase. Este nevoie de oameni întregi, educați în palestre și în spiritul vechii estetici, nu de oameni cu cugete pervertite, în care armonia dintre trup și suflet să se frângă iremediabil. Poezii filozofice de speța lui Euripide, de altminteri ca și filozofii sofști cu care se înrudesc de aproape, propagă un raționalism periculos, sub acțiunea căruia sufletele sunt amenințate să alunece într-un subiectivism anarhic, în loc de-a căuta legături vii și organice cu cetatea, cu oamenii ei, cu comunitatea umană în genere. Zeii tradiționali, aceia care prin robustețea lor au patronat vechea dezvoltare a Atenei, sunt dați acum la o parte, în favoarea unor idei abstracte, mai greu de urmărit, cu nume ca acestea: Eterul, Rațiunea ș.a.

Ce altceva ar putea să ne aducă ironia și criticismul noii arte, decât să sărăcească simțirea și să pustiască judecata? Privită de afară, retorica acesteia e splendidă; în fond, însă, ea ne îmbată de vorbe, făcându-ne astfel să uităm realitatea. Departe de a ne stimula gândirea, dimpotrivă, o deprinde să devină leneșă și vanitoasă. Nimic nu ne poate face mai sceptici, ca prelungirea discuțiilor contradictorii. Ceea ce din orgoliu am ajunge să socotim drept superioritate a minții, s-ar putea să nu fie decât o perversiune a acesteia. Bărbații care au întemeiat

vredniciile și gloria Aticii nu s-au pierdut în vorbe, ci au mânuit cu credință Fapte. Trebuie să recunoaștem că de când s-a introdus acest cult nou al jocurilor de cuvinte, treburile cetății merg din ce în ce mai rău. În dosul acestor jocuri se ascunde o filozofie pesimistă, care pe nesimțite, în tăcere, ar putea să producă îndoieli și ezitări chiar și în cugetele sănătoase.

Să nu ne închinăm, deci, în fața unei arte care în ciuda pretențiilor ei revoluționare ne face mici și fricoși! Cum s-ar putea spune că renunțarea la viață este o victorie? Cât respect trebuie să avem pentru acele eroine care, în tirade nesfârșite, sunt gata să proclame că viața nu-și merită acest nume și că nici nu merită să fie trăită? Nu e îngrijorător că în cetate a început să se răspândească gustul sinuciderilor din dragoste? „Feriți-vă, cetățeni – izbucnește poetul nostru – ferțiți-vă de el, de această sirenă a morții!

Poetul nu-i dă dreptate lui Euripide, în predilecția acestuia pentru situații imorale. Da, urâtul poate fi și el subiect de artă, poate fi adus și el pe scenă, dar numai în anumite limite. Când însă acest urât persistă și vrea să predomină, el nu mai poate fi subiect de artă, ci devine o faptă stranie, bună doar pentru a excita simțurile spectatorilor. Nu e nevoie de atâtea eroine patologice. Există și alte laturi ale sufletului omenesc, în afară de cele bolnăvicioase, asupra cărora arta ar trebui să insiste. Când prezentăm publicului nefericiri de natură să purifice un suflet uman, aceasta îl poate înălța moralmente; când însă înfățișăm situații de dragoste monstruoasă, contribuim la degradarea lui.

Tragedia e tragedie, dacă poate fi o școală de virtuți și de caractere. Ei bine – se întreabă mai departe Aristofan – tragediile lui Euripide împlinesc oare această condiție? Atâtea dintre eroinele acestora sunt femei stricate, stăpânite de patimi și de simțuri. Acest poet nu se gândește să pună în scenă o cinste ca aceea a Penelopei, ci preferă figuri ca Fedra, Aeropie și Pasifae. Nu-i plac sufletele întregi, dintr-o bucată, mărețe prin simplitatea lor primară, ci preferă cugetele falsificate de speculații sofistice, abătute prin deformare morală de la seriozitatea vieții.

Prin toate acestea – declară mai departe Aristofan – poetul Euripide procedează ca un demagog al artei. Mai mult decât la condițiile severe ale artei, el se gândește la aplauzele spectatorilor. Le măgulește acestora gusturile lor dubioase, caută efecte, își propune să câștige prin mijloace ușoare sufragiile ateniene. Face din lipsa de discernământ a publicului un criteriu, în loc de-a căuta s-o corecteze.

Ce aflăm, mai departe, atât în acuzarea cât și în apărarea lui Euripide? Argumentele acestuia sunt îndreptate împotriva concepției dramatice din piesele lui Eschil.

Arta, desigur, are misiunea de-a face pe oameni mai buni, comunicându-le un sentiment superior al valorilor și al ierarhiilor. Să nu ne închipuim, însă, că pentru aceasta ar trebui să punem în scenă numai exemple frumoase. Când sunt prea frumoase, acestea încetează de-a mai fi umane și adevărate. Eroii lui Eschil au în ei o solemnitate care le răpește naturalitatea și umanitatea. Măreția și grandilocvența lor îi depărtează de viața noastră obișnuită. Ei nu fac parte din lumea noastră, ci dintr-o

altă lume. E timpul să încetăm cu vechea invazie de zei, de semizei și de eroi, în dramele noastre scenice. Între aceștia și oamenii vii, în carne și oase, există o prăpastie de netrecut. Arta, dacă vrea să aibă cu adevărat influență socială, trebuie să folosească materialuri din viața obișnuită. Urâtul, în măsura în care e real, în măsura în care poate fi găsit în manifestările noastre ca oameni, nu degradează tragedia, ci dimpotrivă îi ajută să existe. Nimic mai greșit, decât să credem că doar lucrurile frumoase sau foarte frumoase pot face operă educativă. Adeseori, ceea ce ni se pare că e frumos se bazează în fapt doar pe o ficțiune. Arta trebuie construită cu materialuri care să pornească de la adevăr și realitate. Într-adevăr, personajele lui Eschil și ale lui Sofocle au măreție; dar să nu uităm că aceste personaje depășesc dimensiunile umane obișnuite și că de aceea oamenii de rând nu se pot recunoaște în ele. În ce mă privește – declară Euripide în apărarea sa – eu am înțeles să umanizez arta, s-o apropiez de adevărurile vieții și s-o aduc în puterea de înțelegere și de simțire a publicului, făcându-i prin aceasta și educația.

Constatăm, din această încrucișare de păreri, că dezbaterea a fost în așa fel înlănțuită, încât preferințele judecătorilor să alunece în mod ireversibil către Eschil. În cele din urmă, i se va și conferi marea misiune: „Ei bine, Eschil, fii bucuros, pleacă plin de încredere, salvează-ne cetatea prin sfaturile tale înțelepte și îndreaptă pe oamenii fără minte; căci, să știi, aceștia sunt mulți!“

Țesătura piesei cuprinde numeroase complicații și confuzii. Pe deasupra acestora, însă, ea rămâne interesantă și semnificativă. Ideile din ea ne amintesc de spiritul în care, cu două decenii înainte, Aristofan compusese *Norii*. Este vorba de un proces literar vestit, care a frământat mult viața spirituală a Atenei, proces asemănător oarecum cu faimoasa *ceartă* de mai târziu dintre cei vechi și cei noi (*querelle des Anciens et des Modernes*), capitol de seamă în istoria literară a secolului al XVII-lea. În ce măsură, anume, realismul din teatrul lui Euripide era de natură să regenereze tragedia, sau dimpotrivă, sub motiv de umanizarea ei s-o coboare?

Nu e mai puțin adevărat, însă, că în toate acestea a existat și un substrat politic. Realismul din arta lui Euripide, ca și meșteșugul euristic din filozofia sofistilor, era pus în legătură cu decăderea morală și politică a Atenei. Și unul și celălalt erau privite ca arme veninoase, capabile să zdruncine tradițiile și rezistența cetății, punând totul sub semn de îndoială, de scepticism și chiar de abdicare.

În lupta astfel deschisă, Aristofan înțelegea să se așeze pe poziții tradiționaliste. Așa cum pe plan politic socotea că regenerarea Atenei ar fi cu puțință prin revenire la austeritatea vechilor moravuri și instituții, tot așa, și pe plan artistic, salvarea trebuie să vină de la o nouă simțire a canoanelor, a disciplinei și a valorilor clasice.

c. Păsările. După unii comentatori, această comedie – reprezentată în anul 414 – ar fi capodopera lui Aristofan. Faptul poate fi discutat. Ce este însă mai presus de orice îndoială, e că această comedie nu seamănă ca factură cu nici o alta a poetului nostru; este cea mai bogată în situații de imaginație, în nota ei alegorică există înaripări de mare poezie iar ca revărsare de vervă, de grație și de spirit pare feerică.

Firește, satira își are și aici partea ei; totuși, aceasta nu se manifestă în mod predominant, nu izbucnește în demonstrații sau atacuri vehemente, ci alunecă delicat și cu discreție, așa încât capriciul poetic al autorului să rămână mereu în evidență. Dacă ar fi să-i găsim acestei comedii vreo corespondență în literatura dramatică universală, cea mai potrivită situare ar fi lângă *Visul unei nopți de vară*, feeria lui Shakespeare.

Doi cetățeni din Atena, denumiți alegoric Peisthetairos (Prieten-Credincios) și Euelpides (Trage-Nădejde), obosiți de viața tumultuoasă și sterilă pe care o duceau în Atena, obosiți mai cu seamă de nesfârșitele procese ce întunecau viața acestei cetăți, hotărâse să meargă în lumea păsărilor și să se stabilească acolo. Dorința lor e să ajungă undeva unde să se simtă cât mai departe de lumea oamenilor. Iată-i deci îndreptându-se spre regatul păsărilor, unul purtat pe sus de o gaiță, altul de o cioară. Între timp, atenienii noștri ajunseseră la convingerea că cea mai fericită viață este aceea a zburătoarelor; aici, deci, în lumea acestora, ar fi ideal să se așeze. După mai multe dezbateri, păsările îi primesc în regatul lor, dându-le autorizația de a întemeia aici un oraș nou. *Nefelococcygia*, adică orașul *Cucilor* și al *Norilor*. Oamenii noștri se pot considera acum fericiți: cu zeii deasupra frunților și cu oamenii sub picioarele lor, iată-i în situația privilegiată de-a putea trata și cu unii și cu ceilalți.

De îndată ce s-a aflat de întemeierea acestei noi republici, solicitorii și inoportunii încep să curgă. Majoritatea acestora sunt aventurieri în căutare de averi și situații. Aristofan construiește aici o serie de scene originale și utilizează acest prilej pentru a pune să defileze prin fața noastră toate clasele societății grecești și tot felul de personaje tipice: poeți, filozofi, avocați, legislatori, oratori, proroci, oameni de știință, preoți gata oricând să exploateze naivitatea credincioșilor etc. Nimeni – aproape – nu e cruțat. Toți aceștia își oferă serviciile, toți așteaptă să găsească aici câmp de afirmare pentru ambițiile și industria lor, după cum toți visează succese și consacrări. Pisthetairos îi alungă însă fără deosebire, ba încă și cu lovituri de ciomag. Totuși, solicitorii continuă să sosească: un crainic, un fiu care așteaptă cu nerăbdare să-i moară tatăl, poetul ditirambic Cinesias și în cele din urmă un sicofant.

În afară de lucruri pământești, comedia mai parodiază și situații din Olimp. Zeii intră și ei în joc. Aristofan nu-i tratează cu mai multă reverență, ci tot ca pe oameni. Aparența este de sarcasm; fondul, însă, atacă o chestiune gravă. Mai întâi, îi vedem nemulțumiți de faptul că noua cetate, prin așezarea ei între cer și pământ interceptează, fumul de la jertfele făcute în onoarea lor de către oameni. Poetul nu pierde nici o ocazie pentru a îndrepta împotriva diferitelor divinități săgeți malițioase. Parcă n-ar exista nici o deosebire între zei și oameni; primii sunt arătați ca fiind la fel de răi, de suficienți și de vanitoși ca și ceilalți. La un moment dat, după ce rătăcise mai multă vreme prin noua cetate a păsărilor, Isis primește vestea că împărăția zeilor ar fi luat sfârșit. Desigur, aceasta nu putea fi o simplă glumă, ci o punere în cauză cu aluzii și semnificații profunde. Până la sfârșit, amenințați cu

înfometarea, zeii sunt siliți să înceapă tratative de cedare, în care scop trimit în Nefelococcygia o deputațiune compusă din Hercule, Poseidon și Tribal. După multe discuții, se va semna un tratat de pace: Zeus va recunoaște păsărilor sceptrul regatului lor, iar lui Pisthetairos i se va da Domnia în căsătorie.

Comedia se sfârșește într-o notă de veselie, prin festinuri de nuntă.

Această comedie a fost reprezentată într-un moment de mare tristețe pentru Atena. Expediția din Sicilia se afla în curs și nefastul ei epilog putea fi prevăzut. Nefericirile comune dădeau naștere la o recrudescență a credinței religioase; în pornirea ei oarecum dezorientată, aceasta nu se mai ferea ca pe alocuri să devină fanatică și intolerantă. În general, poetul a înțeles să respecte durerea comună, evitând să umble în rana deschisă a dezamăgirii și a îngrijorărilor naționale. Departe de a-i aminti poporului greșelile făcute, dimpotrivă, parcă încerca să-l amuze și să-l scoată suflutește din starea lui de copleşire.

Faptul că Aristofan a putut să implice pe zei, privindu-i satiric și oarecum libertin într-o epocă în care știm că spiritul religios părea într-un proces de ascensiune, ne pune pe urmele câtorva trăsături caracteristice, privind comedia veche în genere.

În primul rând, ne dăm seama că publicul atenian avea simțul glumei comice. Înțelegea, anume, că pe scenă se puteau face glume pe seama oricui, chiar și pe aceea a zeilor. Comedia era privită ca o tribună de idei și atitudini, îngăduind ca lupta pentru adevăr și dezbateră liberă să nu fie luată drept semn de necredință, ci mod necesar de judecată. De altminteri, *parrhesia*, adică libertatea de cuvânt, făcea parte din tradiția sărbătorilor dionisiace. Pe deasupra ironiei și a revărsărilor ei satirice, pe deasupra atâtor atacuri și parodieri, această comedie rămânea totuși credincioasă, păstrătoare a tradițiilor naționale și a valorilor morale constituite.

În al doilea rând, ne mai dăm seama că, oricum, Aristofan era și el atins de scepticismul vremii. Prea era un om al timpului său, prea trăia aproape de mișcările contemporane, pentru ca înțelesurile acestora să nu-l impresioneze. La un moment dat, poate că în conștiința lui s-a petrecut o luptă: Aristofan-ortodoxul în conflict cu Aristofan-scepticul. Atâtea dintre rândurile și între-rândurile comediilor lui denotă că poetul își îngăduia să judece problema zeilor cu o anume libertate. De ce, totuși, a ținut să fie un *laudator temporis acti*, apărând cu dârzenie ortodoxia națională în materie de credință? O singură explicație pare plauzibilă: acea religie, asupra căreia el ca artist și ca intelectual avea poate îndoieli, îi apărea totuși ca fiind încă necesară, dacă nu pentru altceva, măcar pentru a impune poporului o frână morală, într-un moment în care valul prea brusc al înnoirilor i-ar fi putut destrăma unitatea interioară sau l-ar fi putut face anarhic. Aristofan a criticat cu spirit și cu vehemență pe Euripide; dar, de fapt, întocmai ca și acesta, poetul nostru a băut și el din cupa îndoielii, și-a dat și el tributul său scepticismului filozofic al vremii.

6. Comedia veche. Atmosferă, aspecte și tendințe generale

Genul de comedie care și-a găsit principala ei cristalizare în operele lui Aristofan este cunoscută în istoria literaturii grecești sub numele de *comedia veche*.

La început, din cauza originii ei populare, comedia abunda într-o notă de vulgaritate și de senzualitate brutală. Cu timpul, această trăsătură s-a atenuat, fără însă a dispărea cu totul. De fapt, nici nu putea să dispară cu totul, pentru mai multe motive: unele ținând de amintirea beției dionisiace, despre care știm că a prezidat la nașterea și la primele dezvoltări ale comediei, altele provenind din nevoia genului comic de-a crea situațiuni fantasmagorice, de-a da curs unor porniri delirante și de-a aduce în scenă momente bufone, toate de natură să elimine sau să pună în umbră rigorile bunului simț și ale măsurii.

La Aristofan aceste elemente se mențin, dar de regulă în limite artistice, și cu susținerea din adâncime a unui fond de gândire. Beția primitivă se transformă la el în ceea ce am putea numi o *beție atică*, adică o beție în care dezlănțuirile nu merg până la a rupe pragurile, în care senzualitatea nu este niciodată într-atât de revărsată încât să întunece de tot reflecțiunea și în care simțul nuanțelor rămâne statornic în funcțiune. Aparent, s-ar spune că nu se impresionează de exigențele logicii, ba chiar că-și râde de ele; în fond, însă, spiritul acestor exigențe se află în ființă, conducând din umbră. Niciodată, incoerențele sau fanteziile lui Aristofan nu tind să dărâme pe de-a-ntregul realitatea; claritățile spiritului său atic se fac simțite chiar și în toiul elucubrațiilor sau al freneziilor sale dionisiace.

În ce privește zugrăvirea moravurilor, Aristofan face pași însemnați față de ceea ce se putea întâlni în comedia de dinaintea lui. Mai mult sau mai puțin, această comedie nu izbutea să zugrăvească moravuri; putem spune că era chiar improprie, pentru că nu știa să reprezinte oamenii așa cum sunt și, mai cu seamă, pentru că nu știa să scoată în evidență ridicolul lor prin elemente simple, fără a recurge la încărcări grotești și diforme. Tot ce izbutea, era ca în revărsarea ei de fantezie să transpară o idee morală, stabilind astfel o punte înspre adevărurile vieții. Faptul a prins să se corecteze, atunci când de la insolența satirică – aceea care în comedia primitivă părea la fel de naturală ca și veselia instinctuală – a început să se treacă la o satiră bazată pe observație și pe finalitate socială, deci la o satiră sistematizată, privită ca școală de gândire și de acțiune cetățenească. Din clipa aceasta satira avea să se apropie în mod necesar de realitatea contemporană, evitând plutirile ei informe de până atunci. Cele trei categorii de comedii despre care am amintit mai sus ni-l înfățișează pe Aristofan ca pe unul care, simțind această tendință de aproape, a încercat să-i dea un conținut ferm și s-o sistematizeze.

Totuși, ne aflăm încă departe de ceea ce va însemna zugrăvirea moravurilor în comedia de mai târziu sau în comedia noastră modernă. Oricare i-ar fi fost materia și intențiile, comedia greacă era ținută să aducă pe scenă situații fanteziste și hiperbolice. Părea deci exclus ca în cadrul acestora să se poată face descrieri de fapte și situații reale, să se înfățișeze moravuri legate de locuri și personaje anumite.

Singurele lucruri posibile erau lucruri de un ordin general, privind mai cu seamă proteste împotriva faptelor și a situațiilor ce urmăreau să distrugă tradiția, să anuleze vechi moduri de viață sau să cultive inovația de dragul ei, fără a se ține seamă de istorie, de încetățenirile spirituale mai vechi și de valorile morale ale cetății. În privința aceasta, comediile lui Aristofan sunt una mai demonstrativă decât cealaltă.

Comedia veche – aceea care s-a cristalizat în secolul al V-lea î.Ch. – este tot atât de caracteristică pentru spiritul grecilor ca și tragedia. Peste oricâte deliruri și frenezii, ea păstrează totuși un fond doctrinar, în care rațiunea apare ca o trăsătură predominantă. Numeroasele ei detalii ori complicații țesute din acte mici n-o fac să piardă respectul pentru chestiunile mari, generale, în legătură ori cu soarta cetății, ori cu orientările morale ale oamenilor. Au în vedere utilități practice, adică fapte ținând de guvernarea imediată a cetății și a oamenilor, dar niciodată într-atâta încât acestea să anuleze spiritul general de abstracție, nevoia aceea substanțială a grecilor de-a filozofa și de-a simți valorile. Verva lor comică dă adeseori impresia că amuzamentul și jocul liber primează; totuși, nu există comedie importantă, care cu mijloacele ei specifice să nu se afle în slujba unei teze. Efectele bufone ori efectele dramatice nu sunt simplu joc; ele fac parte din corpul unei pledoarii, al cărui scop e întotdeauna grav și nobil. Tot așa cu personajele, cu îndrăznelile de limbaj sau de situații, cu mulțimea aceea de produse ale fanteziei lirice sau comice, de care am văzut că piesele lui Aristofan nu duc lipsă. Toate acestea sunt doar mijloace; poetul le dă amploare, le comunică strălucire, câștigă cu ele atenția din ce în ce mai interesantă a spectatorilor, dar în fond nu le acordă niciodată atâta întrebuințare, încât prin ele să ajungă a întunece partea serioasă și fondurile morale ale subiectelor sale.

7. Fondul social și politic

Comediile lui Aristofan – toate, cu caracter militant – au multe puncte asemănătoare cu pamfletele moderne. Întocmai ca acestea, ele deschid atacuri împotriva a tot ce e socotit c-ar putea aduce perturbări ordinii, moralei și modurilor comune de viață. Critica adresată oamenilor se împletește viu, strâns, cu cea îndreptată împotriva ideilor și a instituțiilor. Sunt puse în cauză, deopotrivă, atât fapte propriu-zise cât și tendințe produse în viața publică a cetății. Îndrăzneala cu care toate acestea sunt atacate ne amintește de o funcțiune asemănătoare cu aceea pe care în viața noastră modernă o îndeplinește presa. Nu găsim, ca în comediile mai noi, conturări de caractere, zugrăviri de moravuri sau analize de situații, care să ne poată reda cu exactitate imaginea vieții. Găsim însă aluzii, critici și rechizitorii în legătură cu evenimentele contemporane, urmate aproape de regulă de sfaturi valabile cu privire la educația oamenilor și la bunul mers al treburilor publice.

În majoritatea ei, satira politică a lui Aristofan atacă stările de lucruri ce se produsese la Atena în timpul greului și lungului război peloponezic. E necruțătoare cu demagogia și cu cei care înțeleg să facă din aceasta un mijloc de

parvenire și de putere. Aristofan nu-și risipește săgețile oricum, ci înțelege să le îndrepte spre ținte mari, îndrăznește. L-am văzut, anume, punând în cauză conducători de seamă ai cetății, în chiar momentele lor de culme politică. Pericle, Cleon, Hiperbolos, Cleofon, Lamachos – nici unul din aceștia nu este cruțat. Nu se impresionează că puterea acestora îi domină pe mulți, aproape pe toți; cu cât se adresează unor puternici mai de seamă ai zilei, cu atâta atacul său devine mai viu, mai spiritual, mai plin de inventivitate. Unuia, de pildă, îi pune în seamă că din interes personal a împins Grecia într-un război criminal; altuia îi spune că în toate acțiunile sale nu urmărește decât vanități și profituri. Unul este acuzat că trece cu necinste merite ale altora pe seama proprie, după cum altul este arătat ca fiind condus din umbră de o femeie ambițioasă. Cleon este judecat cu asprime pentru vina de-a amăgi poporul cu lingușiri ieftine și mincinoase, Hiperbolos este descoperit în tendința lui de a-și împinge concetățenii în acțiuni lipsite de adevăr și de măsură, tot așa după cum Lamachos este arătat ca trăgând profituri personale dintr-un război absurd și prelungit cu premeditare. Nu întotdeauna, Aristofan dispune de documentări sigure în legătură cu acușările pe care le aduce; adeseori, dă curs unor simple zvonuri sau impresii deduse superficial din rumoarea publică. De fapt, veridicitatea strictă nu-l preocupă. Principalul, pentru el, e să pună opinia publică în gardă, s-o determine a fi cu ochii mai deschiși la ceea ce se întâmplă și a nu mai crede cu ușurință în tot ce i se spune. Nu ține să apară în cenzor sau în judecător, după cum nu ține ca piesele sale să capete înfățișarea unor rechizitorii. Dorește încă cu putere ca fiecare din comediile sale să însemne pentru cei ce le ascultă un mijloc de educație cetățenească și mai ales de prevenire, întrucât în concepția lui lingușitorii mulțimilor sunt cei mai periculoși dușmani ai societății. De altminteri, aceasta este o idee scumpă lui Aristofan; o va înfățișa, nu o singură dată, ci de nenumărate ori, sub forme nesfârșit de vii și de variate.

În ce privește pe oameni, luați în parte, Aristofan se dedă în voie firii sale, stăpânită de imaginație și de impetuositate. Îi place să izbească, să fie caustic, să-și dea pe față gândurile și pornirea. E scrupulos față de adevărurile generale ce privesc viața de stat, nu însă și față de adevărurile particulare ale oamenilor. De aceea, față de aceștia își revarsă fără limite sarcasmul, ironia, glumele răutăcioase sau resentimentele sale. Merge chiar până la a-i acoperi de calomnii și de insulte, fără să se întrebe cât adevăr se află în toate acestea și ce consecințe morale ar putea să decurgă din ele. Comentatorii lui Aristofan încă nu-și pot da bine seama dacă în dosul acestor manifestări se afla o opinie certă a poetului asupra oamenilor puși în cauză sau erau mai degrabă dictate de exploziile temperamentale ale unui artist, în căutare prin instinct de tot ce-i putea satisface nevoia lui de satiră și de exuberanță comică.

Instituțiile, și ele, întocmai ca deținătorii de putere, sunt la fel de criticate. E vorba, mai cu seamă, de instituțiile ce cădeau în raza de activitate a demagogilor și erau luate în exploatare de către aceștia. În privința aceasta, Aristofan a ținut să scoată în evidență ridicolul ce se putea constata în ședințele senatului, în

lucrările instanțelor de judecată, în mulțimea de dezbateri ale diferitelor adunări populare sau în misiunile atribuite unora dintre ambasadorii cetății. Sarcasmul său nu pierde din vedere nici ignoranța, nici reaua credință, nici spiritul de ușurătate, nici tendința profitoare și nici pornirile demagogice ce-și fac adesea drum în acțiunile acestor instituții.

Tot așa, Aristofan avea momente de necruțare și față de poporul însuși. Nu-l socotea infailibil, punându-l întotdeauna mai presus de indivizii ce-l compun; dimpotrivă, poetul înțelegea ca și acestuia să-i sublinieze unele slăbiciuni, să-i înfățișeze unele capricii, prezumții sau inconstanțe ce l-ar putea pândi.

Aristofan era atât de atenian, atât de legat de viața, de ideea și de stilul cetății, încât nu putem admite c-ar fi vrut ca prin critică să-și micșoreze patria. Acum, după două mii de ani câți au trecut de-atunci, noi nu mai izbutim să ne dăm seama, îndeajuns, de toată acea mulțime de fapte vii, imponderabile, capabile să incite în poet verva sa satirică și să-l predisună spre caracterizări contemporane. Bănuim, deci, mai bine zis e chiar sigur, că Aristofan n-a ridiculizat poporul ca atare, ci doar a dat o alarmă asupra punctelor lui slabe, puncte capabile să ofere satisfacție și câmp de lucru diferitelor elemente necinstite și demagogice ale timpului.

În ordine socială și politică, numeroase elemente ne îndreptătesc să credem că Aristofan a gravitat spre unele puncte de vedere ale partidului aristocratic, reprezentând clasa stăpânitoare de sclavi. Ecourile acestei aplecări răzbat adeseori din comediile lui. Acestea ni-l arată ca pe un partizan și apărător hotărât al trecutului. Excesele noii democrații îi provoacă mânia satirică. Crede în ideea proprietății; consideră că în viața societății inegalitatea de avere este inerentă; cere să se respecte formele stabilite ale cultului religios și, în genere, pledează pentru puterea morală a tradiției. Acoperă de ridicol pe aceia care se fac partizanii teoriilor utopiste și militează pentru acestea. Fericirea universală, așa cum e formulată în aceste teorii, îi apare ca o aberație și o rătăcire. Societatea are nevoie de baze sociale, de instituții care să-și înfigă rădăcini până în adâncimile experienței umane; aceia care nu vor să înțeleagă rostul acestor instituții, ca și aceia care își propun să le zdruncine din așezarea lor temeinică, devin dușmanii noștri comuni, sunt dușmanii despre care consideră că teatrul satiric e dator să-i descopere și să-i biciuiască.

La ce corespunde, în spiritul lui Aristofan, această atitudine tradiționalistă?

Pe de o parte, ne dăm seama că poetul nu s-ar fi simțit la largul său dacă lucrurile s-ar fi întors îndărăt. Ce ar fi făcut cu spiritul său mobil, sarcastic, străbătut interior de unele unde sceptice, într-o epocă mai severă, mai unitară, fără gustul luxului, al vieții ușoare, al soluțiilor ingenioase și al forme elegante? Înțelegem, însă, că dacă n-ar fi pus anume realități prezente față în față cu altele trecute, și dacă n-ar fi luat poziție favorabilă pentru cele dintâi, el n-ar mai fi putut să facă satiră propriu-zisă și astfel ca poet comic ar fi fost ca și cu mâinile legate.

Pe de altă parte, nu putem admite că Aristofan a fost un simplu autor de comedii, mânuind exclusiv elemente de tehnică dramatică și de șablon ale meșteșugului. Lirismul său, pe care adesea îl descoperim chiar și în pasaje dintre

cele mai sarcastice, ne arată că mai presus de orice avem de-a face cu un poet. Situațiile create la Atena de către războiul peloponeziac erau prea adânci și prea serioase, pentru ca un spirit ca acela al lui Aristofan să nu le trăiască în toată întinderea semnificațiilor lor morale și naționale. În plus, era prea artist, pentru ca în opera lui să nu simtă nevoia de-a include și atitudini mai grave, mai autentice, legate în mod esențial de ființa și aspirațiile societății, de viața epocii din care făcea parte.

E nevoie, deci, ca în opinia noastră finală să cumpănească ambele ipoteze. Aristofan este fără îndoială un exponent al realităților politice, sociale și morale din epoca sa, dar nu e mai puțin adevărat că temperamentul și criteriile sale de poet nu l-au părăsit niciodată. Cele două serii de fapte se întrepătrund, se conjugă, într-o unitate aproape indestructibilă. Nimic nu trebuie să ne împiedice a crede că Aristofan, în critica pe care a adresat-o contemporanilor săi, n-a dat curs cu sinceritate unor convingeri politice intime. Dar, în aceeași măsură, mai trebuie să înțelegem și altceva. Aristofan, ca poet comic, a ținut departe. Cu subiecte locale și contemporane, a năzuit să compună comedie universală. Prin instinctul ca și prin inteligența sa de artist a înțeles că marea comedie nu poate fi *mare* fără a cuprinde în spatele situațiilor și a peripețiilor din ea un sistem de idei. A căutat, deci, ideile care să-l ajute, făcându-i posibilă această realizare. Dacă le-ar fi scos din imaginație sau din diferite speculații ale minții, s-ar fi putut ca ele să fi fost artificiale și lipsite de eficacitate dramatică. Le-a cerut, însă, realității. Și aceasta i le-a dat, tocmai prin cea mai activă și mai pulsantă ramură a manifestărilor sale: viața politică, cu eternele ei lupte și opoziții.

8. Idei și calități literare

Ideile literare ce transpar din comediiile lui Aristofan merg mână în mână cu ideile lui politice. Și unele și celelalte răsar din același fond de gândire și de simțire: fondul lui tradiționalist. Pentru aceleași motive pentru care în *Cavalerii* se considera îndreptățit să atace forme și instituții excesive ale noii democrații, în *Norii* înțelegea să lovească în principiile de morală cu care sofistii încercau să înlocuiască vechea înțelepciune, aceea care altădată făcuse faima și puterea Atenei.

În literatură, Aristofan se înscrie împotriva tendințelor și pretențiilor realiste din timpul său. Între pictura atentă a faptelor și exagerările cu linie eroică din arta ideală, Aristofan preferă pe acestea din urmă. Cele dintâi îi par o perversiune a gustului, capabile să ducă la îndepărtarea scrisului artistic. Critică pe Euripide pentru că a încercat să aducă prea multe modificări tragediei clasice, smulgându-o din lumea ei hieratică pentru a o aduce pe pământ. Privit însă în perspectiva timpului, Aristofan apare prin gândirea și arta sa comică drept un poet realist; s-ar spune, deci, că opera i-a depășit biografia. Verva satirică a lui Aristofan dă dovadă de atâta vivacitate și putere de invenție, încât observatorul superficial ar fi înclinat să vadă în ea principala rațiune de a fi a acestei opere. Totuși, nu este așa! În dosul desfășurărilor ei putem

desluși, în orice moment, o gândire personală a poetului. Aceasta transpare și din contextul acțiunii, și din acela al dialogurilor, dar mai ales se precizează în intervențiile corului și în parabazele rostite de corifeu, fără mască, în fața publicului. Din felul cum în textele acestora diatribele politice alternau cu lecții de morală individuală sau de morală cetățenească, deducem că Aristofan acorda teatrului o funcțiune complexă, făcând din el atât o catedră cât și o tribună.

La prima noastră întâlnire cu ele, multe din formele literare ale lui Aristofan ar părea de natură să ne mire sau chiar să treacă drept excentrice și absurde. Ce altceva am putea să resimțim, când facem cunoștință cu atâtea personaje grotești și fantastice, cu atâtea apariții bizare, cu atâtea situații ținând doar de domeniile închipuirii, cu atâtea împerecheri ciudate de elemente, cu atâtea navigări între pământ și infern sau între pământ și sferile olimpice, în sfârșit cu atâtea amestec de dans, de muzică și de poezie, în acțiuni putând fi tot atât de bine ale fanteziei ca și ale vieții? Totuși, dată prima impresie trecută, n-ar mai fi cazul să ne mirăm, ci mai degrabă să vedem în acestea inițiative importante, care de atunci și până în prezent continuă să se dezvolte neîntrerupt în literatură și în teatru. Astfel, nimic nu ne împiedică să recunoaștem la ele puncte de asemănare cu bacchanalele de la romani, cu diferite manifestări populare de carnaval, cu sabbaturile din *Faust* sau cu nenumăratele excentricități ce și-au găsit întotdeauna loc în teatrul bufon al vremurilor.

Dar, dacă aceste creații imaginative ale lui Aristofan s-ar fi mărginit doar la niște revărsări burlești și zgomotoase, importanța lor s-ar fi șters cu timpul. Poetul, însă, a știut să le dea frumusețe literară, să le comunice grație și prospețime, să le fixeze puncte de sprijin și în partea de fond a subiectelor sale, nu numai în partea de culoare și de decorație comică. Explicația lucrului stă în aceea că Aristofan, pe lângă un poet comic, e și un poet liric. Imaginația sa vie și creatoare, un deosebit simț al ritmului său de a uni veselie cu malițiozitatea, toate acestea i-au ajutat să spună frumos, sugestiv, ceea ce avea de spus. Lirismul său nu cuprinde mari profunzimi, după cum nici nu este determinat de meditații atente și pătrunzătoare. Mai degrabă, nota lui predominantă pare să fie o notă de improvizatie. Dar – trebuie să adăugăm – este vorba de o improvizatie superioară, artistică, în stare să exprime, cu aceeași naturalitate și cu aceeași simplitate atât fapte pure din registrele obișnuite ale vieții, cât și simțiri de un ordin mai înalt, mai intens, cu atmosferă și cu înțelesuri de măreție filozofică.

9. Meșteșugul dramatic

Pe cât de mare artist, Aristofan e și un tot atât de bun cunoscător dramatic. Toate piesele sale au o structură ordonată și urmăresc un plan logic. Niciodată, mulțimea aceea fantezistă de situații și de personaje pe care le aduce în scenă nu-l face să se abată de la firul chestiunii sau să se piardă în jocuri lăaturalnice. În dosul revărsărilor sale de vervă satirică și îndrăzneli imaginative, se ascunde de regulă o arhitectură dramatică sigură, pe care o concepe just și o conduce cu mână fermă.

În primul rând, trebuie să remarcăm simțul de proporție și puterea poetului de a armoniza contrariile. Știe, de pildă, să folosească și sarcasmul și nota lirică; poate să se lase purtat până departe pe aripile imaginației, după cum știe să coboare cu precizie până în inima realităților imediate; cu aceeași siguranță cu care mănuieste scenele burlești este în stare să creeze în comedii sale și climaturi lirice sau filozofice; așa cum are putința să placă multimilor doritoare de plăceri spectaculoase, reușește să dea satisfacții intelectuale sau artistice și minților alese, superioare.

Urmând acelor legi de proporție și de armonie ce ilustrează mai bine decât orice spiritul atic, Aristofan știe să unească în comedii sale *ideea* cu *acțiunea*. Înțelege că una fără cealaltă n-ar da la iveală decât produse hibride; ar fi ca un corp fără suflet sau ca un suflet nefixat undeva, într-un corp. În măsura în care ideea trebuie să indice direcția generală a subiectului, acțiunea trebuie să-i asigure mișcarea.

În genere, Aristofan pune în piesele sale acțiuni simple; își dă seama că dacă acestea ar fi mai complicate, demonstrația ar deveni și ea mai greu de urmărit. Își mai dă seama că aceste acțiuni nu trebuie să fie numai niște pretexte de satiră, ci trebuie să aibă și valoarea lor intrinsecă, adică să exprime procese și conținuturi umane semnificative. Numai atunci satira își poate îndeplini funcțiunea sa morală, și deopotrivă numai atunci ea poate deveni o formă de artă, când faptele de care e legată cu autenticitate și ne pot comunica măsuri reale de viață.

Adeseori, faptele puse să înnoade acțiunile din piesele lui Aristofan par nebunești sau paradoxale. Nu e însă mai puțin adevărat că aceste note nu împing absurditatea lor atât de departe, încât să piardă puțința de a ilustra diferite înțelesuri ale vieții și ale realității. În orice din ficțiunile întrebuițate de Aristofan putem găsi un grăunte de adevăr, o transparență legată de evenimente mai apropiate sau mai îndepărtate ale societății. Să nu uităm că în comedia veche fantezia nu reprezenta o întâmplare, ci făcea parte constitutivă din aceasta. Aristofan, mai mult decât toți ceilalți poeți comici ai Greciei, știe să lege ficțiunile și alegoriile sale într-un interes dramatic viu și ascendent. De la situații care încep a câștiga atenția spectatorului prin aceea că-l pot amuza, se ridică treptat-treptat la niveluri capabile să aprindă în cugetul acestuia scânteia interesului dramatic, a unui interes de sentimente și de valori superioare.

Deopotrivă, Aristofan e conștient că opera comică trebuie să aibă mișcare. De aceea, elimină cu știință tot ce ar putea îngreuna sau bloca această mișcare: pregătirile prea lungi, explicațiile prea laborioase, insistențele asupra unor fapte cunoscute sau de la sine înțelese, scenele greoaie și neurmă de efecte prompte asupra spectatorilor.

Darul de constructor de teatru al lui Aristofan se vede și din felul eum știe să întrebuițeze efectele dramatice. În această materie, inventivitatea lui are meritul că decurge simplu, spontan, fără eforturi penibile, fără complicații pretențioase, fără căutări care să denote meșteșug, dar care în schimb să distrugă naturalețea situațiilor. Ea găsește în orice clipă mințile spectatorilor dispuse s-o primească și s-o guste, pentru că n-o compune cu fapte extraordinare, ci știe s-o scoată din

fapte obișnuite, din fapte care în anonimatul lor pot totuși ascunde neașteptate scânteieri de mișcare, de adevăr și de frumusețe.

În sfârșit, în aceeași ordine de idei trebuie să cuprindem și știința lui Aristofan de a-și alege, de-a compune și de a-și mânui personajele.

Era nevoie, pentru a se păstra regulile genului și a se reda un climat de comedie, ca personajele aduse în scenă să fie grotești, exuberante și bufone; pe de altă parte, pentru ca această comedie să-și poată îndeplini funcțiunea ei socială și morală, trebuia ca în dosul alegoriilor sau al personajelor fictive să simțim realitatea și umanitatea. Aristofan reușește să pună în lumină ambele aspecte și totodată să le unească. Personajele sale, fie ele cât de grotești sau de caricaturizate, au totuși substraturi umane și se pot apropia de registrele vieții. Prin perdeaua ficțiunii și a simbolisticii lor putem întrevedea stări sufletești, moravuri, trăsături omenești generale sau aluzii la situații contemporane.

Desigur, în desfășurările bufone din comediiile lui Aristofan, există momente și pasaje care, pentru că au fost legate de fapte prea locale, s-ar putea ca azi să pară stinse, nemaicomunicând cititorului modern vreun interes sau altul. Atâtea altele, însă, sunt pline de viață și de realitate. În *Plutus*, de pildă, avem personajul alegoric al Sărăciei. Poetul știe s-o facă să trăiască în așa fel, încât alegoria să nu pară nici artificială, nici fastidioasă, ci să fie o haină artistică pentru fapte și trăsături omenești din raza noastră obișnuită de cuprindere. Această Sărăcie e și ironică, disprețuitoare, dar și sinceră; și purtătoare de penurii, dar și pătrunsă de anume fioruri umane; și ciudată, rea sau neînțelegătoare pentru oamenii de rând, dar într-un fel și prietenă, și sprijin sufletesc și moral al acestora. Dacă ar fi avut numai însușiri sau numai defecte, personajul ar fi rămas rece și inoperant; așa, însă, cu umbre și cu lumini, cu un amestec de păcate și de virtuți, alegoria se deschide și înțelesul său capătă viață.

Așa cum Aristofan reușește să miște mulțimea lui de personaje alegorice, el are și simțul personajelor mari, de proporția acelor capabile să dea osatură unor comedii de caracter și să le susțină acțiunea. Diceopolis – eroul din *Aharnienii*, Cleon și Agoracit – din *Cavalerii*, Strepsiade – din *Norii*, Filocleon – din *Viespile*, Trigeu – din *Pacea*, Pisthetairos – din *Păsările*, Lisistrata – din comedia cu același nume, iată personaje pe care le putem pune în categoria acestora. Aristofan și-a dat seama că pentru a face din ele caractere, pentru a le atribui în susținerea unor acțiuni dramatice roluri de coloane vertebrale, era nevoie să le împrumute forță și adevăr. Însușirea la care se oprește cel mai mult, însușirea capabilă totodată să creeze militantismul politic și social al comediiilor sale, este *voința*. Într-adevăr, personajele amintite mai sus, fiecare în felul lui, dau dovadă de hotărâre. Lui Diceopolis îi place să vorbească mult și să se îmbete, dar când e vorba să facă o treabă serioasă nimic nu-l mai abate din drumul lui. Trigeu, în urmărirea păcii, înțelege s-o caute până în cer. Lisistrata nu se impresionează de rezistențele ori dezertările coreligionarelor sale ci continuă cu hotărâre lupta începută. Strepsiade e incult, greu de cap, pricepe lucrurile cu anevoie sau nu le pricepe de loc, dar

pentru nimic în lume n-ar renunța la ideea că se poate găsi o știință care să justifice neplata datoriilor.

Ca putere de a pune în scenă personaje vii, capabilă să trăiască, Aristofan poate fi asemănat în epoca sa cu Sofocle. Pe căi și în situații diferite, amândoi au înțeles că oamenii pot căpăta personalitate dramatică în măsura în care sunt arătați ca oameni de voință. Comedia are libertăți mai mari decât celelalte forme dramatice. Acțiunea ei își poate asocia tot felul de situații absurde ori excentrice, după cum în limbajul său își poate îngădui îndrăzneți și licențe. Când aceste situații excentrice sau absurde pornesc din simpla intenție de joc, firește, semnificația lor rămâne minoră; când însă în dosul acestora se află firul unei acțiuni concepută și condusă cu fermitate, cu alte cuvinte când există o voință care gândește și înfăptuiește, situațiile amintite încep să capete profunzime și gravitate, se apropie de conținuturile umane și ajung astfel să exprime adevăruri ale vieții.

Vorbind despre personajele din comediile lui Aristofan, e imposibil să nu remarcăm preferința acestuia pentru o anume categorie de țărani atenieni. Și Diceopolis, și Trigeu, și Strepsiade sunt țărani. În *Pacea*, corul este format din țărani și se știe că până la sfârșit plugarii sunt aceia care eliberează *Pacea*. În general, misiunea ce le este atribuită este o misiune nobilă, esențială, de natură să aducă limpeziri salutare în viața cetății. Socialmente, îi putem situa în categoria *cleruchilor*, adică acei țărani greci colonizați pe pământurile populațiilor învinse, despre care știm că au jucat un rol de seamă în funcționarea imperiului maritim al Atenei din secolul al V-lea. Aristofan s-a apropiat de aceștia prin instinct, ca unul care se trăgea din ei. I-a zugrăvit în piesele sale cu însușirile lor caracteristice de oameni energici, plini de viață, legați de gospodăria și de bucata lor de pământ, sobri ca mod general de viață și totuși aplecați adesea spre construcțiile și zborurile imaginației. În această zugrăvire putem recunoaște una din cele mai vii și mai autentice prezentări ale întregii dramaturgii grecești.

Cum am mai spus, poetul comic din Aristofan este dublat și de un poet liric. Adeseori, comediile sale sunt punctate de momente lirice.

Uneori, acest lirism atinge registre de înaltă tensiune poetică. Să ne gândim, de pildă, la celebrul imn matinal, rostit în *Norii*, de către corul Norilor, imn ale cărui ecouri ne parvin de departe, învăluite în torentul tunetelor:

„O, Nori veșnici, să ne ridicăm în văzduh, dând privirilor comune prilejul de-a aluneca pe vapoazele noastre unduiri! Porniți din sânul lui Okeanos, tatăl nostru, din mijlocul valurilor sale răsunătoare, să ne înălțăm, treptat-treptat, către crestele înalte acoperite de păduri! De-acolo, să privim pământul adorat care dă pomilor roade, râurile sfinte cu valurile lor sunătoare, marea mugindă în frământarea ei surdă! Soarele, ochi de-a pururea deschis în imensitatea eterică, strălucește în toată puterea lui. Să împrăștiem aceste cețuri umede ce ne înconjoară, să lăsăm libere contururile noastre nemuritoare, și astfel cu o privire nesfârșită să contemplăm întreaga întindere a pământului!”

Alteori, lirismul poetului se cheltuiește în cântece vesele, cu dialoguri vii, ironice și oarecum libertine, un fel de cuplete spirituale, fără legătură efectivă cu acțiunea în curs a comediei, bune însă pentru a crea atmosfera de satiră, de vervă imaginară și de incitație caustică. Nu erau ținute să urmeze o logică interioară, să aibă dreptate, să țină seama de adevărul situațiilor. Adesea cinismul din ele se împerechea bine cu incoerența lor. Ce contează, însă, aceste inconsecvențe?! Esențial e că plăceau. Alegoriile lor ingenioase, suplețea și vivacitatea, aluziile încărcate de culoare, de sarcasm și câteodată chiar și de obscenități, toate acestea dădeau comediilor în genere un aer de bună dispoziție, mai bine zis de comunicare umană, liberă și spontană, putând să le apropie mult de veselie populară. Oricum, trebuie să le punem în legătură cu iambii populari, cu frenesia dionisiacă și, deopotrivă, cu vechile cântece populare. Și ca artist, și ca păstrător al tradițiilor, Aristofan era făcut să țină seama de ele, să includă în arta lui cultă ceva din ritmurile și parfumul lor.

S-ar fi putut foarte bine ca asemenea intervenții lirice să tulbure mișcarea și vioiciunea satirică a comediei. Nu este însă cazul, întrucât lirismul lui Aristofan se încorporează în chiar substanța operelor, întregindu-le și nuanțându-le comicul, și totodată aruncând un vâl de poezie peste exuberanța și malițiozitatea lor. Dacă această învăluire poetică ar fi fost premeditată, desigur, artificiiul ei n-ar fi întârziat să se arate; la Aristofan, însă, lucrurile se petrec printr-o izbucnire firească, pe cât de spontană în inițiativa ei, pe atât de încărcată de imagini, de sclipiri, de capricii grațioase, de simplitate irezistibilă. Accentele reieșite nu ne dau o impresie de mare profunzime; au în schimb prospețime, vioiciune și mai cu seamă sinceritate.

Natura, și ea, este adeseori inclusă în cântecele lirice ale poetului nostru. Deși subiectele sale sunt articulate pe viața orașelor, și deși tot modul lui de gândire se inspiră din lumea citadină, Aristofan dă totuși dovadă de un grațios și pătrunzător simț al naturii. Păsările, limbajul acestora (limbaj pe care – ca și pe acela al broaștelor – poetul îl notează prin onomatopei fine și ingenioase: tio, – tio, tio, – tio, tio – tio – trioto, trioto, totobrix, sau brekekex, coax, coax), spațiul deschis, anotimpurile, peisajul variat, lacul răcoarea apei, malurile, iarba umedă, prospețimea razei de soare, câmpia, muntele, pădurea, norii, aerul transparent, mirosul de pământ ud de ploaie, toate acestea alcătuiesc un material descriptiv viu și colorat, căruia nu i-ar mai lipsi decât încă o undă intimă de ceva mai mult patetism, pentru a căpăta cu adevărat înțelesuri de mare poezie.

S-a observat – și pe drept cuvânt – că lirismul lui Aristofan se întemeiază, nu atât pe jocuri imaginative din partea poetului, cât pe o simpatie firească a acestuia pentru elementele și făpturile naturii. „Lirismul lui Aristofan – precizează M. Croiset – seamănă cu pământul aspru al Aticii; dar, în afară de frumusețea strălucitoare a soarelui care îl luminează, există, din loc în loc, sub măslini, câte un mic colț de umbră și de răcoare, unde curge o vână de apă vie; nimic mai încântător, decât săi surprindem Muza, când vine, pe furiș, să-și scade în ea picioarele“.

Stilul întrebuițat de Aristofan în operele sale întregește și încadrează bine tabloul înfățișat până acum. El reunește într-o contopire organică două serii de însușiri: ale artistului și ale omului de teatru, mai precis ale constructorului de comedii.

Până la Aristofan, grecii nu întâlniseră la nici unul din actorii lor o limbă atât de suplă, de bogată și de variată. Cine au fost, oare, modelele și maeștrii poetului nostru? Ca putere de-a uni în scris noblitatea cu familiaritatea, precum și ca înțelegere a regulilor și registrelor din știința intimă a limbii, poate fi comparat cu Platon. Contemporanii îi atribuie ca model pe Euripide, mai ales în ce privește eleganța curgătoare și comunicativă a dialogurilor sale. Propriu-zis, însă, Aristofan n-a urmat un model anumit, ci s-a inspirat direct din vorbirea uzuală a concetățenilor lui atenieni. Frumusețea artistică a limbii sale, ca și expresivitatea ei comică, stau în natura limbii mijloacelor întrebuițate, frăgezimea construcțiilor, finețea, varietatea și inteligența situațiilor puse în mișcare. Deși totul e ordonat și precis – ingeniozitatea, noutatea, împletirea emoției cu umorul – nimic însă nu pare căutat, voit, construit. Limba lui ne încântă; izbutește să ne redea viața, să ne pună în prezența acesteia, prin ceea ce îi este intrinsec: prin simplitatea, vioiciunea și adevărul ei. Simțind prin instinct artistic că a scris pentru a fi citit e una, pe când a scris pentru a fi jucat e alta, Aristofan știe cum să susțină prin limbaj producerea de efecte, cum să întrerupă o frază, cum să pună în lumină o replică, cum să provoace jocuri de cuvinte, cum să dea viață opozițiilor, cum să creeze momente și încrucișări scânteietoare în cursul dialogurilor; deopotrivă, știe cum să sublinieze în limba lui dramatică forme și valori ale vorbirilor dialectale.

10. Încheiere

N-am putea să spunem că operele lui Aristofan sunt desăvârșite. Acestea, desigur, își au și ele imperfecțiunile lor. Nu ne aduc, de pildă, o mare zugrăvire de caractere. Moravurile înfățișate nu ne dau, întotdeauna, o frescă îndeajuns de veridică a societății timpului. Nota lor de glumă și de îndrăzneală licențioasă ajunge câteodată până la a jigni pudoarea și limitele estetice. Excesul de vervă și de fantezie vine adesea în dezacord cu studiul și adâncirea situațiilor. Sunt momente în care avem impresia că autorul a urmărit mai mult amuzarea mulțimii și aplauzele acesteia decât instruirea ei. Faptul că în unele comedii ale lui Aristofan rolurile feminine lipsesc total iar în altele se reduce la niște simple prezențe lăaturalnice face ca tabloul umanității înfățișate să pară trunchiat, nefiresc și lipsit de complexitatea lui necesară. Deopotrivă, lipsa elementului feminin contribuie ca acțiunile să fie uneori sărace, uscate, fără intrigă și fără prospețime romanească în ele. Multe din aluziile cuprinse în aceste comedii sunt atât de personale sau atât de legate de evenimente contemporane, încât astăzi, când înțelesul lor s-a pierdut, s-ar putea ca ele să nu ne mai pară interesante. Fapte, care în momentul când s-au produs au putut să pună în mișcare toate spiritele, pentru posteritate sunt sortite să rămână reci și neconcludente. Sub raportul simțului lor de dreptate, de asemenea se pot

face anumite rezerve. Nu arareori, satira lor este îndreptată împotriva unor oameni superiori, căroră Atena le datora mult, fie în ordine politică, fie în ordine intelectuală. Ne-am putea întreba, deci, dacă de dragul satirei pentru satiră unele din comediiile lui Aristofan n-au trecut cu ușurință peste regulile adevărului și ale probității critice. În sfârșit, mai rămâne de văzut dacă revărsarea de glumă, de amuzament și de fantezie din aceste comedii n-a contribui și ea la atmosfera de frivolitate ce a prezidat la pierderea Atenei, atunci când din slăbiciune materială și morală vestita cetate a intrat sub stăpânirea politică a Macedoniei.

Totuși, pe deasupra acestor puncte discutabile, Aristofan — ca poet comic — și operele sale — ca modele ale genului — pot fi considerate printre marile apariții ale literaturii universale. Asistăm prin ele la constituirea genului comic. Aristofan are în ordinea dramei satirice o însemnătate egală cu cea pe care a avut-o Eschil în tragedie: dacă unul a fost părintele tragediei, cellalt este părintele comediei. Ca factură, ca echilibru, ca putere de analiză a caracterelor și ca meșteșug de zugrăvire a moravurilor, comedia de mai târziu va înregistra perfecționări sensibile. Însă, nu e mai puțin adevărat că toate aceste perfecționări s-au dezvoltat pe linii începute de Aristofan. Canoanele artei comice încep să se constituie o dată cu operele acestuia.

Capitolul X

TRANSFORMĂRILE COMEDIEI GRECEȘTI DUPĂ ARISTOFAN

1. „Comedia de mijloc“ și „comedia nouă“

Comedia, și ea, a cunoscut o întreagă evoluție. Numai că aceasta se deosebește mult de evoluția tragediei. În vreme ce modificările tragediei grecești au dus la degradarea și apoi la dispariția genului, acelea ale comediei, dimpotrivă, i-au prilejuit acesteia succese și forme noi de manifestare, unele din ele de natură s-o apropie în mod esențial de tipurile comediei moderne.

Către sfârșitul secolului al IV-lea î.Ch., modificările înregistrate în domeniul comediei erau atât de sensibile, încât Aristotel a simțit nevoia să consemneze acest lucru, arătând că *vechea* comedie a făcut loc uneia *noi*. Termenul de *comedie nouă* a rămas multă vreme în picioare, fiind considerat ca suficient pentru a exprima și caracteriza situația ivită. Mai târziu, această denumire s-a divizat, aceasta pentru a se marca și mai viu trecerea de la tradiție la noutate. Astfel a luat ființă termenul de *comedia de mijloc*, termen pe care istoria literară l-a adoptat definitiv.

Firește, această împărțire nu reflectă realitatea decât în mod imperfect. Prin natura ei, comedia constituie un domeniu complex, în care schimbările nu urmează anume tipare fixe, ci se înlanțuiesc într-o mișcare continuă, cu nesfârșite nuanțe și întrepătrunderi de fapte. Totuși, împărțirea e utilă și obligatorie, întrucât ea ne poate ajuta să sistematizăm materia și să fixăm în cuprinsul acesteia anume puncte de reper, pe care ni le pretind ordonările studiului.

2. Cauze care au determinat transformarea comediei

Cum se explică transformările comediei și căror cauze trebuie să le atribuim? Procesul nu e simplu. Sunt în joc factori numeroși; unii țin de situațiile economice și politice ivite în viața Atenei către sfârșitul secolului al V-lea, alții de

moravurile corespunzătoare și, în sfârșit, alții de diferite modificări petrecute în concepțiile literare ale timpului.

La un moment dat, un decret guvernamental, de inspirație oligarhică, a interzis libera desfășurare a satirei. În asemenea condiții, se înțelege, comedia nu mai putea, ca înainte, să-și aleagă temele ei favorite din viața politică sau să stăruiască în tendințele ei cu caracter militant. Faptul avea de partea lui și anume susțineri populare. Războiul peloponeziac, cu dezastrele și urmările lui, impusese modificări vizibile în spiritul public. Sătulă de tirania Celor Treizeci, opinia comună dorea acum puțină liniștire: acea liniștire, care de fapt n-ar fi fost posibilă decât prin încetarea luptelor politice sau în orice caz prin atenuarea acestora. De aici, o tendință din ce în ce mai vădită de-a nu se mai aduce pe scenă personaje din conducerea cetății, de-a nu se mai transpune comic chestiuni curente de viață politică și de-a nu se mai înăspri raporturile publice prin manifestări violente de satiră. Pe de o parte, comedia pierdea astfel conținuturi și prilejuri care altădată își împrumutaseră vervă și notorietate; pe de altă parte, era pusă în situația de-a căuta completarea golurilor ivite prin ceva nou, adică printr-o zugrăvire mai atentă a moravurilor și printr-un studiu mai adâncit asupra stărilor sufletești.

Forma veche a comediei, cu izbucnirile ei rudimentare și rustice, nu mai putea să corespundă acum gusturilor din cetate, gusturi care între timp se rafinaseră prin contact cu civilizația, prin mulțimea relațiilor de societate și prin acțiunea intelectuală întreprinsă de poeți și filozofi. Chiar Aristofan, de altminteri atât de prețuit și de aplaudat, se afla adesea în dezacord cu o parte a publicului său, din cauza obscenităților, a situațiilor licențioase, a excesului de imaginație și a părților grotești din comediiile lui. Din moment ce în societate conversația ordonată devenea o măsură a bunului gust și a inteligenței, era greu ca în comediiile timpului corul să stăruiască mai departe în replicile lui cu două înțelesuri, în izbucnirile lui grosolane, în aluziile sale pline de echivocuri sau de impertinențe îndrăznețe.

Era momentul, deci, să se înceapă în comedie un proces de regenerare. Aristotel – în *Etica lui Nicomac* – arăta în mod deschis că în materie de glumă există limite și reguli, prin care ajungem a distinge pe omul liber de cel servil, pe omul instruit de cel ignorant. Mai cu seamă, regenerarea amintită trebuia să înceapă prin a se aduce în comedie și altceva decât o revărsare primitivă de sarcasm, de energie brutală și de senzualitate. Adică: mai multă delicatețe, mai mult rafinament, mai multă adâncire psihologică, într-un cuvânt mai multă exprimare a treptelor de diferențiere pe care omul le-a putut cuceri prin viața lui în mijlocul societății.

Paralel cu aceste modificări de ordin politic și social, s-au petrecut și unele de ordin literar, capabile, de asemenea, să influențeze noile orientări ale comediei. Asistăm, mai întâi, la o limitare a fanteziei. De unde în vechea comedie aveam de-a face cu un adevărat triumf al jocului liber și plin de capricii al imaginației, acum, în comedia pe cale de constituire, rațiunea începe să-și impună și ea drepturi, corectând ori stăvilind avânturile poetice excesive. Nu e de ajuns să lăsăm fantezia să alerge în voia ei; pe lângă fantezie, comicul dramatic trebuie să trăiască și din

puterea de observare a realității, cu toată acea nevoie de adevăr, de pătrundere și de analiză ce este firesc să izvorască din aceasta. Nu numai tragedia, dar și comedia trebuie să urmeze o exegeză. Înainte, se admitea totul dacă era prezentat cu vervă și culoare: orice dezlănțuire de bufonerii, orice defilări de personaje fanteziste sau chiar grotești, orice tumult de situații îndrăznețe și capricioase. Acum, însă, sub exigențele din ce în ce mai marcate ale rațiunii, se cerea ca faptele să prezinte o arhitectură, să fie înălțuite pe linia unei acțiuni, să aducă o gradare a situațiilor și să conducă elementele spre un deznodământ valabil.

Semnalul modificărilor produse de aceste cauze în conținutul și structura comediei grecești l-a dat trecerea în umbră a corului. Într-adevăr, totul arăta că viața acestuia se apropia de sfârșit. Din moment ce se ivea acțiunea, rolul corului trebuia să se șteargă. A mai subzistat câțva timp, în măsura în care intervențiile lui se mai putea include în mersul acțiunii. Încercarea, însă, era și ea sortită pieirii. Noua comedie nu mai aducea pe scenă nici parabaze, nici cântece sau recitări de ansamblu. Astfel, rațiunea de a exista a corului comic lua sfârșit. Lipsit de suporturile lui tradiționale el avea să degenereze în mod vertiginos, ajungând în unele comedii să mai aibă o prezență doar de formă iar în altele să se transforme în simplu divertisment de cântec și dans.

3. Comedia de mijloc. Caracterizare generală

Prin „comedia de mijloc” trebuie să înțelegem o formă de tranziție de la comedia veche la comedia nouă, un compromis între două genuri extreme. Cronologic, ea se situează pe o durată de șase-șapte decenii, între anii 388 și 322 î.Ch. Din cele peste șase sute de piese scrise cu acest caracter, nu ni s-a mai păstrat nici una. Totuși, din diferite referințe contemporane, ne putem face o imagine aproximativă despre conținuturile și trăsăturile lor caracteristice.

Deosebirile dintre comedia veche și comedia de mijloc sunt și de fond, și de formă. Să ne referim, pe rând, la amândouă.

Pasiunea politică a rămas în umbră. Subiectele politice nu mai interesează, nu mai sunt privite ca principalul material comic. Comedia încearcă să devină altceva decât un pamflet în acțiune. Desigur, ea va continua să facă personalități, să critice, să pună în cauză oameni și situații; însă, în toate acestea, se va feri să mai atace cu vehemență pe conducătorii politici sau să mai intervină în treburile curente ale cetății. Satirizarea contemporanilor va fi făcută cu mijloace blânde și spirituale, atingând cel mult o notă epigramatică. Vor continua să fie satirizați filozofi, poeți, retori, scriitori și chiar oameni politici; întotdeauna, însă, această satirizare se va feri să mai demaște viciile democrației sau să ia atitudine în chestiunea nevralgică a educației tineretului.

Cum am spus, textele comediilor nu ni s-au păstrat. În schimb, titlurile multora din ele au putut fi reconstituite. Contemplarea lor e instructivă. Unele desemnează nume de profesii și meșteșuguri, altele stări și condiții sociale; unele par inspirate

din fapte trecătoare, aventuroase, altele din acțiuni dominate de stări sufletești ori stări mentale mai durabile. Toate denotă o putere de observație în creștere, o căutare a realității, o apropiere de viața comună; toate, mai cu seamă, arată că locul de altădată al fantasticului e ocupat acum de fapte ce ni se pot întâmpla tuturor, de situații ce se pot ivi curent într-o zi ca și în alta, de împrejurări făcute să ne cuprindă pe cât mai mulți într-aceeași umanitate și să ne dea, fie prin ridicolul fie prin virtuțile lor, un simț comun al realității. E clar, acum, că în conceptul de comic începe să se petreacă o precizare esențială: pe lângă vervă, fantezie și putere de comunicare, comicul trebuie să aibă și putere de-a cuprinde și zugrăvi moravuri, devenind prin aceasta un mijloc de exprimare a realității.

Comedia de mijloc păstrează încă o legătură cu subiectele mitologice, accentuând însă nota de parodiare, notă existentă și înainte de secolul al IV-lea. Parodiarea legendelor mitologice e făcută fie direct prin transpuneri în ridicol a miturilor și a subiectelor tragice, prin travestire în bufoni a zeilor și a eroilor, fie indirect, înfățișându-se fapte contrarii celor din epoei sau făcându-se ridicole tocmai părțile lor mai serioase, mai patetice ori mai emoționante. Ne aflăm în plină tendință de ireligiozitate; mitologia nu se mai află, ca altădată, în tot atâta considerare a sentimentului popular. E posibil ca faptul că fie dat comediei impulsuri noi, să-i fi arătat un drum deschis spre realitate; e posibil, la fel de posibil, însă, ca prin manifestările lui premature să fi contribuit oarecum și la compromiterea genului, făcând din acesta – să zicem – mai mult o manifestare tranzitorie decât una constitutivă.

Cu privire la intriga comediiilor din această perioadă precum și la psihologia personajelor pe care le puneau în mișcare, lipsa textelor ne obligă să procedăm, în bună parte, pe cale de deducție.

Intriga e mai pronunțată decât în comediiile vechi. În privința aceasta, Euripide fusese un mare dascăl de combinare ingenioasă a evenimentelor; și poeții dramatici și cei comici, contemporani cu el sau urmași, se impresionează deopotrivă de exemplul lui. Totuși, să nu ne așteptăm la prea mult! Deși unele mărturii contemporane amintesc despre „grija pe care poeții comici o pun în tratarea subiectelor lor“, trebuie să admitem că intriga este încă rudimentară. Din moment ce autorii n-au ajuns să stăpânească știința de a zugrăvi sentimente, cu atât mai mult, ei nu vor avea încă meșteșugul necesar de-a pune în scenă situații capabile să le nască, să le gradeze și să le asigure o evoluție. Nu e de ajuns să se compună sau să se combine o intrigă; mai trebuie ca aceasta să aibă și o destinație. Or, putem presupune că autorilor din epocă le lipsea, nu atât abilitatea de-a înnoa o intrigă se pierdea în simpla intenție de-a produce comicul, fără a înțelege că semnificația artistică a acestuia trebuia să se lege și cu o semnificație etică.

În ce privește personajele create de comedia de mijloc, bănuim că multe din acestea nu apăreau deocamdată decât ca niște însăilări, urmând ca abia etapa ulterioară a comediei să le dezvolte și eventual să le cristalizeze. Putem număra în ea, de pildă, diferite tipuri: de bătrâni, de paraziți, de bucătari, de soldați fanfaroni,

de negustori bogați, de tineri superficiali etc. Personajele n-au încă intimitate omenească, nu ne dau putința ca prin gesturile și cuvintele lor să le descoperim sufletul; într-un cuvânt, n-au încă *psihologie*. Sunt totuși apariții interesante, pentru că găsim în ele nuclee ale unor personaje tipice, pe care comedia universală și le va însuși și le va trece treptat-treptat la nemurire.

Limba vorbită de aceste personaje e vie, naturală, apropiată de realitate. Părăsind exaltarea poetică, ea coboară parcă pe pământ, însușindu-și elemente și valori ale vorbirii în proză, adică ale vorbirii comune, aceea pe care o cere în mod neprefăcut viața.

Despre poeții care au reprezentat această comedie știm doar foarte puține lucruri. Antifan, care a trăit între anii 401–330, contemporan cu Platon și Demostene, e considerat ca autor al mai multor sute de comedii, dintre care în unele a parodiat legende mitologice iar în altele a pus în scenă tipuri și situații populare. Deși poetul a reputat treisprezece victorii la concursurile dramatice, avem motive să ne îndoim de valoarea operelor lui. Prea erau compuse cu facilități, pentru a prezenta garanții mulțumitoare de studiu și de adâncire a situațiilor. Fragmentele rămase denotă oarecare meșteșug în folosirea procedeelor de formă; totodată, ele ne prezintă lungimi monotone, abuz de enumerații și dialoguri cu mișcare doar de suprafață. Trebuie însă să subliniem că adeseori știa să-și facă facilitățile agreabile, prin întorsături elegante de limbă și prin inventivitate comică.

Anaxandride, victorios în zece concursuri, are meritul – după Suidas – de-a fi fost cel dintâi poet care s-a gândit să introducă pe scena comică situații de dragoste și de seducție amoroasă.

Eubulos, poet din aceeași generație cu Antifan, se remarcă prin atracția lui pentru parodiarea subiectelor mitologice, prin ironia cinică pe care o manifestă față de tonul solemn al tragediei și prin tendința lui de a păstra încă nota obscenă și licențioasă a comedii mai vechi.

Alexis – tot după Suidas – ar fi fost unchiul și totodată maestrul lui Menandru, ceea ce e un fapt de reținut. În cele două sute cincizeci de comedii pe care le-a compus, subiectele mitologice nu ocupă decât un loc redus; în schimb a arătat comediei domenii noi, aducând în scenă tipuri vii, antrenante, capabile să pună în lumină moravuri, să producă efecte comice și să creeze în sufletele spectatorilor bună dispoziție. Printre altele, i se atribuie meritul de a fi pus în lumină tipuri ca acela al parazitului sau acela al bucătarului lăudăros, tipuri despre care vom vedea cum cu timpul își vor dobândi cetățenii importante în comedia universală.

Prin efortul ei de-a aduce pe scenă mai multă realitate și de a pune în gura personajelor o vorbire mai apropiată de aceea ce era auzită curent la Atena, comedia de mijloc s-a situat pe un drum promițător: drumul legăturii ei cu viața. Fără întârzieri prea mari, comedia în genere și-l va însuși în mod definitiv.

4. Comedia nouă. Caracterizare generală

Concursurile comice au durat mai mult decât cele tragice. În secolul al IV-lea, ele continuă să aibă strălucire și să se bucure de o mare popularitate. Prin reducerea sau suprimarea corului, greutățile și cheltuielile de montare se redusese mult. Aceasta făcea ca numărul comediilor jucate să crească, ceea ce de altminteri era pe placul multimilor grecești. Gustul pentru spectacole comice s-a propagat și în celelalte cetăți ale Greciei. La curtea Macedoniei precum și la curțile noi ale statelor ieșite din divizarea imperiului lui Alexandru cel Mare, exista o modă și chiar o adevărată întrecere în a se organiza reprezentații comice. Pentru că nu mai exista instituția coregiului, care să îngrijească de recrutarea actorilor, aceștia au început să se organizeze singuri, constituindu-se în asociații profesionale, întocmind repertorii la modă și organizând cu ele turnee în diferite puncte ale țării.

Iată, dar, cadrul în care își va face apariția *comedia nouă*. Cu aceasta, asistăm la ultima etapă a artei comice ateniene. Aproximativ, această etapă va dura de la sfârșitul secolului al IV-lea până către începutul secolului al II-lea, când comedia va muri în Grecia, pentru ca în schimb să treacă regenerată în fața unui public nou, mai tânăr și prin aceasta încă naiv, publicul latin. Spre deosebire de comedia de mijloc, despre care am văzut că n-a avut decât un rol tranzitoriu, comedia nouă ni se va înfățișa ca un gen bine constituit, capabil să se impună prin elementele proprii și să exercite influențe durabile și dincolo de lumea grecească.

Nu avem mijloace pentru a face o reconstituire integrală. Documentele ce ni s-au mai putut păstra sunt risipite și fragmentare. Ceva mai frecvente și mai precise la începutul perioadei, ele devin însă din ce în ce mai șterse și mai sporadice către sfârșitul acesteia. Cantitativ, fragmentele păstrate sunt relativ numeroase; calitativ, însă, puterea lor de concludență e limitată. Din fericire, putem suplini aceste lipsuri prin cele câteva analize ce ni s-au păstrat precum și prin imitația la care comediile în chestiune au dat naștere în arta poezilor comici latini Plaut și Terențiu.

Aparent, comedia veche seamănă mult cu cea de mijloc. Găsim în ea aceeași tehnică, aceleași condițiuni exterioare, aceeași tendință de-a se înlocui intervențiile corului cu divertismente coregrafice și muzicale. Ce fapt nou, avem de înregistrat mai întâi apariția *prologului*. Se poate recunoaște în aceasta și o influență a lui Euripide, dar și o situație proprie comediei, născută printre altele din necesitatea de-a se continua într-un fel nou *parabaza* din vechea comedie. Funcțiunea acestui prolog era multiplă. Pe de o parte, el trebuia să pregătească publicului înțelegerea acțiunii pe care noua comedie o aducea acum în scenă; pe de altă parte, el constituia prilejul unei *causerii* literare, spirituale, plină de vervă și de fantezie, capabilă să producă încă de la începutul spectacolului un climat de umor și de bună dispoziție sau unul de satiră atenuată și de ironie malițioasă.

De asemenea, tot ca fapte noi, mai trebuie să notăm: înmulțirea și îmbogățirea măștilor (măști de bătrâni, de tineri, de sclavi, de femei bătrâne, de fete tinere etc.); revenirea oarecum la teme politice și de viață contemporană, fără însă a se

face aluzii personale la conducători ai timpului și fără a se da acestor puneri în cauză vreo notă de vehemență sau de chemare rechizitorială la ordine; varierea tipurilor existente și totodată perfecționarea gustului de glumă pe seama filozofilor, a savanților sau a celor cu pretenții de această natură.

Totuși, aceste inovații sunt de ordin secundare. Principalele trăsături ale noii comedii trebuie căutate în alte direcții: în descoperirea adevărului uman, în străduința de a i se da viață pe scena comică și, în consecință, în perfecționarea unei intrigi care să-l poată cuprinde, să-i poată surprinde mișcarea și să-i poată da expresivitate dramatică. Intenții și tendințe care în comedia de mijloc păreau încă timide, acum trec direct la faptă se concretizează în situații dramatice propriu-zise. De multă vreme plutea în aer o dorință de venire în realitate, de aducere a comediei mai pe pământ; înfăptuirea ei era însă mereu împiedicată sau amânată de către anume supraviețuiri ale fanteziei extravagante din vechea comedie. Exemplul lui Euripide a contribuit mult pentru ca procesul să treacă în sfârșit într-o fază mai concretă. Până acum, zugrăvirea de moravuri și de pasiuni aparținea doar tragediei; de-acum înainte, aceasta va trece și pe scena comediei. Interesul produs de comedie va fi mai mare. Având intrigă, pusă să reprezinte pe scenă moravuri, legată astfel de viața contemporană, comedia va căpăta o osatură mai fermă, mai constituită, ceea ce până acum îi lipsea. Vechile lungimi dispar; în orice caz, ele se atenuază mult. Multe din lucrurile care timp de câteva decenii amuzaseră pe atenieni – diferite parodieri, luări în răs ale discuțiilor filozofice, lăudăroșenii debitate de către soldați fanfaroni etc. – par acum sfârșite, perimate. Simțul realității e mai tare, reprezentarea vieții le-o ia înainte. În fața adevărului adus de acestea pe scena comică, nota lor fastidioasă nu va mai avea altceva de făcut decât să cedeze.

În felul său de-a reprezenta pe scenă moravurile, comedia nouă vine cu o inovație importantă, caracteristică: *zugrăvirea dragostei*. Faptul trebuie subliniat; el poate fi socotit în dezvoltarea comediei ca un moment mare, constitutiv.

Aproape că rămânem mirați: cum se poate ca o realitate atât de umană ca aceea a dragostei, atât de prinsă în registrele vieții și atât de prezentă în fresca moravurilor, să fi rămas totuși străină de spiritul și de preocupările comediei grecești, atâtea și atâtea decenii? Ce poate fi, ca dragostea, un mai viu și mai scilpitor izvor de situații comice? Nu atinge ea pe toți, și pe tineri și pe bătrâni, și pe virtuoși și pe vicioși, și pe bărbați și pe femei? Nu-i face pe unii înduioșători, și pe alții ridicoli? Nu este ea aceea care poate pune în lumină stângăciile și timiditățile începătorilor, perplexitățile celor refuzați sau fericirile copilărești ale celor victorioși? Nu este ea aceea care dă prilej servitorilor inițiați în secretele îndrăgostiților să dezvolte expediente, să țese intrigi sau să toarcă firul nenumăratelor lor ascunzișuri? În sfârșit, nu este ea aceea care îi poate purta pe oameni prin nori, după cum îi poate aduce și pe pământ? Înțelegem, deci, că în măsura în care noua comedie își propunea să facă din dragoste un resort de seamă al zugrăvirii de moravuri, ea putea face un pas de seamă, hotărâtor, în constituirea dramei comice. Shakespeare, Calderon, Molière, Goldoni, Marivaux, Beaumarchais

– ca să nu amintim decât pe aceștia – toți prin atâtea din comediile lor nemuritoare sunt moștenitorii și tributarii faptului amintit.

Poeții comici greci din această epocă, întocmai ca majoritatea acelora ce le vor urma, se dovedesc inventivi și ingenioși în a pune dragostea întâi să sufere, pentru ca după aceea să-i asigure fericiri și biruințe. Asistăm cum în calea a doi tineri îndrăgostiți se ridică diferite obstacole, unele venite din afară din cauza unor neînțelegeri sau prejudecăți umane, altele dinăuntru, reprezentând jocuri ale inimii unite cu o plăcere dureroasă a sentimentelor de-a se contraria pe ele însele; cum intervin deosebirile de naștere sau de avere ale celor doi tineri, cum există părinți sau tutori care nu vor sau nu pot să-i înțeleagă, cum sentimentele eroilor trec alternând prin momente de curaj sau de deznădejde, dar cum până la sfârșit lucrurile se luminează și totul se termină cu bine.

Desigur, comedia de moravuri este încă prea tânără, pentru ca în cuprinsul ei să poată apărea personaje puternice, caractere într-atât de bine definite încât să poată însemna adevărate sinteze omenești. Autorii din această epocă – în frunte cu Menandru, cel mai caracteristic dintre toți – nu-și dau încă seama de câte întinderi ar putea fi rezervate comediei; ei sunt atrași mai mult de farmecul vieții obișnuite, de ceea ce poate procura oamenilor satisfacția de-a se ști semănând unii cu alții, de fapte reieșind din modul lor comun de gândire și de simțire. Cu alte cuvinte, ne aflăm încă departe de faza în care comicul ar putea să însemne, în afara notei lui de satiră și de glumă, și un prilej de studiu și de adâncire a vieții, capabil să dea la iveală noi adevăruri și înțelesuri ale acesteia.

Totuși, dacă această comedie nu s-a ridicat încă la zăgrăvirea de caractere, nu înseamnă încă că ea ar fi lipsită de unele conținuturi psihologice și chiar de unele punctări filozofice. În fragmentele rămase găsim diferite reflecții ori aprecieri ale personajelor, ce denotă atitudini sau în orice caz începuturi de atitudini față de viață, de oameni, de evenimente și de propriile lor porniri sufletești. Nu poate fi nici vorbă de teze sau de idei generale; filozofia ce se poate desprinde din situațiile amintite este o filozofie comună, curentă, ținând de viața însăși, de curgerea naturală a acesteia. Găsim și acum, întocmai ca în comedia de mijloc, o predominare a glumei simpatice, a intenției de-a înveseli pe oameni. Însă, printre capitolele acestei glume, putem desluși și idei dintr-un fond serios al vieții. Asistăm, de pildă, la dezamăgiri pe care le încearcă unii oameni prea creduli, la complicații sau eșecuri provocate de prostia unora, la feste jucate tocmai acelora care credeau că pot înșela pe mai mulți. Ce sunt, în fond, toate acestea, decât expresii ale unei filozofii practice, comune, ale acelor soluții limpezi și naturale ce țâșnesc din logica lucrurilor, atunci când logica oamenilor nu le înțelege sau nu le mai poate stăpâni? În fond, avem de-a face cu un fel de epicurism practic. E vorba de-o filozofie naturală, pe care poeții comici n-o împrumută din cărți, din sisteme sau din expuneri teoretice, ci pe care o extrag cu simplitate dintr-un simț comun al realității. De fapt, nu e atâta în joc o filozofie propriu-zisă, cât mai mult un spirit general, un

climat corespunzător cu nota de împăcări și de acceptări amabile ce domnea în societatea ateniană a timpului.

Moralmente, comedia veche părea superioară celei noi. Deși inegală, stufoasă, plină de excese și de momente licențioase, ea aducea însă în preocupările timpului o notă de mai multă tensiune socială și morală. Punea mai viu problema cetății, a conducătorilor politici, a atitudinilor ce trebuiau luate în comun pentru apărarea ori înălțarea societății. Pleda pentru mai multă virtute în viața publică și pentru mai multă simplitate în moravuri. În dosul jocului ei de fantezii și de capricii se afla o satiră hotărâtă, pusă în slujba unui ideal comun. Desigur, se întâmpla ca sarcasmul acestei satire să lovească în oameni drepti și aleși, ca de pildă în Socrate sau în Pericle. Oricând se fac erori și e greu ca acestea să dispară cu totul, fie și în cea mai bine intenționată manifestare omenească. Principalul, însă, era că această satiră comică izvora dintr-o libertate a opiniilor și că această libertate de opinii stimula gândirea politică a cetății.

Să venim, acum, la comedia nouă. În aceasta, interesul față de viața publică se șterge, uneori până la dispariție. Latura psihologică trece înaintea celei politice. Mai mult decât cetățeanul, apare acum omul. Satira și sarcasmul nu mai au în vedere lipsa de energie, de măsură sau de patriotism din conducerea cetății, ci ridicolul și slăbiciunile omenești în general. Nu mai asistăm ca altădată, la puneri precise în cauză, la chemări la ordine, la moralizări directe, la rechizitorii îndreptate de pe scenă împotriva unor persoane anumite. Acum, intenția de-a amuza pe spectatori e mai mare, fără însă ca prin aceasta latura educativă să se stingă cu totul. Nimic mai firesc, ca în situațiile impersonale aduse pe scenă oamenii să se recunoască pe ei înșiși. Nu s-ar putea, anume, să semănăm cu urâtenia sufletească a acestui avar, sau să cădem în erori ca acelea pe care le face acest părinte lipsit de energie, sau să fim și noi ca acest personaj victime ale unor superstiții, sau – în sfârșit – să fim tot atât de certați cu bunul simț ca acest îngâmfat plin de persoana proprie? În fond, aceasta va fi și linia pe care va evolua, de-a lungul vremurilor, marea comedie de moravuri și de caracter: nu personalizări brutale, nu violente satirice care să ia forma de rechizitorii imediate, ci zugrăvirea de situații umane, într-atât de vii și de sugestive, încât cugetele oneste să se poată recunoaște în ele și să se poată sesiza cu sinceritate de înțelesurile lor tacite.

Nu e cazul, deci, să spunem: comedia veche a fost superioară, comedia nouă îi este inferioară. O asemenea categorisire ar aduce cu ea o simplificare grosolană a lucrurilor. Și una, și cealaltă, marchează etape de seamă, etape integrante, în evoluția comediei. Fiecare își are, bine definită, funcțiunea sa istorică și psihologică. Comedia veche constituia o prelungire pe scenă a cetății ateniene, întâi într-o epocă de plină splendoare și apoi într-una de criză, în care însă vestita capitală înțelegea să lupte cu orgoliu național pentru a-și păstra trecuta splendoare; comedia nouă s-a dezvoltat într-o epocă în care Atena, deși slăbită politicește, se va afla încă în picioare, prin situația ei de capitală spirituală a elenismului. În măsura în care această Atenă pe de o parte pierdea caracterele strict locale care altădată o

ajutaseră să obțină hegemonia politică, pe de altă parte căpăta puțința ca spiritul ei să devină mai larg, mai universal, în stare să exprime idei și sentimente general-umane. Deși încă timid, semnul dat în această direcție de către noua comedie este semnificativ și revelator. Spiritul vechii comedii putea să trezească față de Atena un sentiment de admirație și de respect, bazat printre altele și pe o anume teamă de puterea ei; în schimb, noua comedie, prin nota ei mai sensibilă și mai apropiată de natura umană, a contribuit într-o largă măsură la răspândirea și încetățenirea elenismului în lume.

5. Menandru

Mărturiile rămase din antichitate pretind că perioada noii comedii ar fi fost ilustrată de câteva zeci de poeți, dintre care unii – ca de pildă Filemon, Diful, Apolodor din Carist, Posidip și Menandru – s-au bucurat de celebritate. Dintre toți, cel mai reprezentativ a fost Menandru. Opinia cercetătorilor vechi și noi este unanimă în a-l pune ca valoare alături de Aristofan și în a-i atribui un rol de seamă în evoluția comediei universale.

Viața și opera lui Menandru trebuie privite în lumina vieții ateniene de la sfârșitul secolului al IV-lea și începutul secolului al III-lea î.Ch. Atena nu mai putea avea acum nici pe departe vechea ei autoritate politică; totuși, prestigiul său continua, prin tradiția ei de artă și de cultură. Sub conducerea lui Phokion și a lui Demetru din Faleron, situația ei se redresase mult. În multe domenii, dar mai cu seamă în acela al literelor, se simțea o atmosferă de renaștere. Atena era, un centru spre care gravitau multe dorințe și aspirații. Ofițerii mercenari, după ce se îmbogățeau în diferitele lor expediții, își făceau un ideal din a se stabili la Atena, profitând de satisfacțiile pe care aceasta le putea oferi, mai mult decât oricare altă cetate grecească a timpului. Comerțul se dezvoltă în mod înfloritor. În plus, Atena era sediul principalelor întreprinderi și servicii menite să aprovizioneze armata angajată în luptele din epoca elenistică. Profitorii de război se profilau din ce în ce mai mult, umpleau viața cetății de viața lor luxoasă și pretențioasă, alcătuind o burghezie nouă, de factură oligarhică. Această viață de belșug, în care totuși conștiința cetățenească scădea văzând cu ochii (luptele esențiale se câștigau aiurea, așa că Atena trecea pe cale de consecință din mâna unui strateg într-a altuia), făcea ca spectacolul societății să scoată la suprafață o mulțime felurită de tipuri și de caractere.

Într-un asemenea cadru, și într-o atmosferă de viață, se înțelege, un observator abil ca Menandru, cu antene fine și ascuțite, putea găsi în fața lui un câmp larg de manifestare.

Comedia lui Menandru va oglindi aspecte din viața ale marii burghezii ateniene, clădită pe ruinele vechii nobilimi. Aceasta își înceta existența socială, atât prin ruinarea adusă de prelungirea unor războaie nefericite, prin schimbarea regimului politic cât și prin oboseală psihologică. Cel mai stabil element social îl formau păturile de mijloc, în care intrau negustori, meseriași și – în oarecare măsură

– și țărani. Pe toți aceștia politica îi preocupa puțin și pe alocuri de loc; aceasta nu împiedica însă ca să se îmbogățească în mod rapid, pe seama întreprinzătorilor de războaie și de aventuri militare.

Menandru – pe care mulți cercetători îl numesc părintele comediei de caracter – s-a născut la Atena și a trăit între anii 342–291 î.Ch. Știm că se trăgea din părinți bogați și c-a primit primele lecții artistice de la poetul Alexis, unchiul său. Evenimentele dureroase ale patriei sale, la care a fost martor în anii săi de tinerețe, nu l-au impresionat prea mult. Chiar în mijlocul acestora, continuat să ducă o viață de plăceri, înconjurându-se de lux, de prietenii spirituale și de curtezane. Atenian până în ultima sa fibră, nu se simțea bine decât în cetatea sa natală; n-a părăsit-o nici chiar în momente de dizgrație; dovadă, refuzul său hotărât, la invitația măgulitoare pe care i-o făcea Ptolemeu Soter, de-a se stabili în Egipt. Bine înzestrat, atât cu însușiri fizice cât și cu talente intelectuale, trecea prin epoca sa ca un răsfățat, culegând din toate părțile sufragii și admirație.

Dar, să nu-l nedreptăm! Lenea sa – dacă o putem numi așa – era totuși o lene fecundă, studioasă. Sub o aparență de om al plăcerii și al degustărilor, se ascundea o natură oarecum sceptică, dar îndrăgostită de idei. Viu influențat de Teofrast și de Epicur, el avea comun cu aceștia credința că pentru a trăi fericit ca om e nevoie să unim virtutea cu bunurile exterioare ale vieții. De la Teofrast mai cu seamă a deprins să observe viața și să cunoască oamenii, fixându-i în tipuri și caractere. Cunoștea bine arta lui Euripide, din care de altminteri și-a și constituit principalul său îndreptar în creația dramatică. Darul său oratoric, ca și arta de a pune în gura personajelor sale un limbaj potrivit cu vârsta, cu starea socială, cu psihologia și cu condiția lor morală, erau înzestrări ce nu putuseră nici să apară și nici să se păstreze oricum, ci care presupuneau la bază studiu, putere de observație, reflecție, tehnică de lucru și meșteșug artistic.

Viața i-a fost bogată și fericită; moartea, însă, l-a pândit de timpuriu și cu cruzime. Menandru a pierit înecat de valurile mării, smuls de pe țărm într-un moment de neatenție. Se spune că atenienii i-au făcut o înmormântare memorabilă.

Menandru a compus un mare număr de comedii. S-au putut identifica, din diferite documente și referințe ale timpului, nouăzeci de titluri. În realitate, piesele pe care le-a compus au fost mai multe. Se vorbește, chiar, că numărul acestora s-ar fi ridicat la opt sute. Cercetătorul A. Körte dă un număr mai probabil: o sută cinci – o sută nouă piese. Din toate acestea, nu ni s-a păstrat nici una în întregime.

Până în 1905, opera lui Menandru era ca și pierdută. De la această dată încoace, datorită papirusurilor de la Aphroditolis (Egipt), descoperite de către învățatul francez Gustave Lefébvre, studiile asupra operei lui Menandru au căpătat un impuls remarcabil. În aceste papirusuri s-au găsit fragmente din patru comedii: *Heros*, *Epitrepones*, *Perikeiromene* și *Samia*. Cercetările acestui învățat au fost reluate de către Christian Jensen, profesor la Bonn, autorul unei lucrări de mare exegeză și de mare autoritate: *Menandri, reliquiaie in papyris et membranis servatae* (1929). Cercetătorul român Nicolae I. Ștefănescu, în teza sa de doctorat *Studii etimologice*

și semantice asupra limbii lui Menandru (1937), ca și în lucrarea sa de mai târziu: *Menandru* (Comedia nouă atică 342–291 î.Ch.) – *Studii, traducere și comentariu critic* (1939), a adus contribuții de seamă în opera de reconstituire și de recunoaștere a acestui autor.

Disponem de fragmente doar din douăsprezece comedii, ale căror titluri se cunosc. În raport cu întinderea operei pe care suntem în drept s-o presupunem, acestea par puține, sporadice și inegale. Totuși, s-au depus atâtea străduințe din partea diferiților cercetători, și mai cu seamă s-a dezvoltat atâta interes pentru probleme de istorie literară legată de acest mare poet comic, încât putem spune că s-a izbutit ca asupra operei lui să avem azi idei limpezi, privind deopotrivă planul, compoziția, intriga și limbajul pieselor.

Titlurile comediiilor identificate, din care ni s-au păstrat fragmente, sunt următoarele: *Heros* (Eroul), *Epitrepontes* (Împlicinații), *Perikeiromene* (Fata cu cosița tăiată), *Samia*, *Fabula incerta* (numită astfel pentru că nu s-a putut stabili titlul comediei; fragmentele nu aparțin vreuneia din comediiile identificate; acțiunea și personajele indică situațiuni independente), *Georgos* (Țăranul), *Theophorumene* (Inspirata), *Citharista* (Chitaristul), *Colax* (Lingușitorul), *Concazomenae* (Otrăvitele), *Misumenus* (Pesimistul), *Perinthia* (Perintiana), *Phasma* (Arătarea), *Papyrus didotiana*, *Prologul unui tânăr*.

Aceste fragmente însumează circa două mii cinci sute de versuri. În fruntea listei stă comedia *Împlicinații*, din care ni s-au păstrat aproape două treimi; după aceasta vine *Fata cu cosița tăiată*, din care avem jumătate. Celelalte fragmente sunt de întinderi mai puțin concludente.

Cercetătorii de specialitate și-au pus o seamă de întrebări: Cum s-a putut pierde o operă atât de vie, de valoroasă și de iubită ca aceea a lui Menandru? De ce oare n-au intrat măcar câteva din piesele lui în *canonul* bizantin de lecturi pentru școală, așa cum s-a procedat cu comediiile consacrate ale lui Aristofan și cu dramele celor trei mari tragici greci? Răspunsul dat de savantul german A. Körte pune faptul pe seama limbii. Menandru a scris în limba timpului său, lăsându-se puternic influențat, ba chiar cucerit, de graiul popular și de limba comună. Învățații bizantini care au fixat *canonul* de texte pentru lectură în școli au ales numai opere scrise în dialectul atic pur; în consecință, operele lui Menandru au fost eliminate. De aici, urmarea pe care o cunoaștem: ca unele ce nu făceau parte din *canon*, piesele autorului nostru n-au mai fost copiate și recopiate, ceea ce a dus la pierderea lor.

În munca de reconstituire întreprinsă, știința literară s-a ajutat mult de imitațiile la care comediiile lui Menandru au dat naștere în opera poetilor comici latini, în frunte cu Plaut și Terențiu. Pe acesta din urmă, Cezar l-a și denumit: *semi-Menandru*. Faptul, însă, implică interpretări și precauții. Pe deasupra multelor lor asemănări și filiații, arta lui Menandru e una, în vreme ce arta celor doi e alta. În imitația lor, latinii, și în special Plaut, au dat un caracter popular care atât prin stil cât și prin energie se deosebește de modelul grec. Avem, să zicem, aceeași distanță ca aceea pe care am înregistra-o între o operă veritabilă a lui Praxiteles și o copie a ei romană.

De asemenea, reconstituirea a mai fost ajutată și de referințele rămase din timpuri îndepărtate. Critica veche l-a admirat pe Menandru în mod necondiționat. Avem de la gramaticul Donat o analiză a piesei *Arătarea*, din care rezultă explicit știința poetului nostru de-a înnoda și de-a conduce o intrigă. Aristofan din Bizanț, învățatul gramatic grec din secolul al III-lea, unul din cei mai de seamă erudiți ieșiți din școala de la Alexandria, ar fi spus: „O, Menandru, și tu, viață umană, care din voi doi a copiat pe celălalt?” Un adagiu al timpului pretindea că „unui om îi e mai ușor să se lipsească de vin decât de comediile lui Menandru”. Plutarh, Dion Chrysostom, Quintilian, și aceștia, ca judecători și cunoscători de autoritate ai lumii antice, au ținut să aducă în lumină talentul lui de poet, meșteșugirea versurilor, arta de a pune decență în subiecte care prin natura lor ar fi putut să fie scabroase, precum și știința lui de a da personajelor urcate pe scenă o reliefare pe cât de potrivită tot pe atât de sobră.

Cariera de poet nu i-a fost ușoară. Aceasta i-a fost punctată cu străluciri, dar și cu momente grele de dizgrație. Numeroșii săi inamici i-au pus în sarcină multe, printre care și o acuzație de plagiat. Deși comediile sale erau iubite de public, n-a fost victorios la concursuri decât de puține ori. În competițiile sale cu Filemon, acesta i-a fost adesea preferat. Totuși, în sine, Menandru nu s-a îndoit niciodată de superioritatea sa. Aulus-Gelus, cunoscutul gramatic latin din secolul al II-lea d.Ch., relatează că o dată Menandru, întâlnindu-se cu rivalul său, i s-ar fi adresat acestuia astfel: „Spune-mi pe față, Filemon, nu ți-e rușine de tine când îmi ieși înaintea?”

Să urmărim acum, rezumativ, subiectele celor două comedii care ni s-au păstrat mai bine.

a. *Fata cu coșifa tăiată*. Un cetățean bogat din Corint, cu numele de Pataikos, este adus în situația de a-și pierde dintr-o dată averea. În același timp, îi murea și soția la naștere, lăsând pe lume doi prunci gemeni. Știindu-se sărăcit, deci în neputință de a-și crește copiii, hotărăște să-i lepede, punându-le totodată în scutece câteva giuvaeruri ale soției sale. S-au găsit inimi miloase, care să le poarte de grijă. Pe față, Gliceria, a crescut-o o bătrână sărmană; băiatul, Moschion, a fost vândut unui vecin bogat, care dorea să aibă un copil. Amândoi s-au făcut mari. Gliceria devine iubita unui soldat cu numele de Polemon, care locuiau în vecinătate. Pe patul morții, bătrâna îi spusese fetei adevărul asupra nașterii sale. Aceasta, deocamdată, nu va destăinui nimic fratelui său, pentru a nu-i tulbura fericirea în casa tatălui adoptiv. Dar acesta o iubește pe Gliceria, neștiind că-i este soră. Într-o seară, în fața ușii, Moschion încearcă s-o sărute. Gliceria, ca soră, se lasă sărutată. Polemon îi surprinde în această situație și e cuprins de gelozie. Crezându-se înșelat de aceasta, îi taie părul. Fata, rănită în mândria ei personală, se refugiază în casa unui vecin. Moschion crede că acum Gliceria va fi a lui. Furia lui Polemon a trecut, lăsând în locul ei o durere adâncă, disperată, pentru pierderea iubitei sale. Fără a fi căsătorii, o consideră însă drept soția sa. Va încerca s-o aducă îndărăt cu forța; văzând că nu reușește, se va gândi s-o câștige cu binele, cerând pentru aceasta și ajutorul vecinului Pataikos. Cu ajutorul bijuteriilor depuse o dată cu copiii, acesta ajunge să-și dea seama că Gliceria și

Moschion sunt copiii săi. Între timp, redobândindu-și averea, Pataikos devenise din nou bogat. Va lua pe copii la el. Polemon continuă să fie desperat; în faptul că Gliceria este acum fiica unui bogătaş vede o piedică mare pentru realizarea visului său. Gliceria, însă, i-a apreciat iubirea sa sinceră și credincioasă; aceasta o face să uite de brutalitățile soldatului. Se va întoarce deci la el, ca soție legitimă, bineînțeles după ce luase consimțământul tatălui său.

În felul cum zugrăvește caracterele, Menandru pune și umbre și lumini. Distribuirea lor e făcută cu veracitate. Fiecare personaj e om, întrunind ca atare și trăsături bune, și altele rele. Soldatul Polemon, la început naiv și lăudăros, a devenit după aceea om de suflet, capabil de abnegație și de sentimente curate. Gliceria, și ea, ne apare în primul moment ca o ființă cochetă, bucurându-se parcă de furia nejustificată a acestuia; totuși, în cele din urmă, va ști să aprecieze meritele acestuia și constanța de sentiment de care a dat dovadă. Menandru vede virtutea ca o medie între două vicii, adică între două exagerări extreme.

b. Împricinații. Comedia a primit acest titlu pornindu-se de la scena de neînțelegere dintre sclavii Daos și Syricos, care se ceartă pentru lucrurile găsite asupra copilului lui Charisin. Socrul acestuia, zgârcitul Smicrines, îndeplinește între ei o funcțiune de arbitru. Fără să-și dea seama, va conduce în așa fel lucrurile, încât până la sfârșit va ajunge la recunoașterea copilului și deci la fericirea fiicei sale.

Ce trăsături ne izbese mai mult, ce caractere ies mai în lumină, în comediile lui Menandru?

În primul rând, e necesar să ne raportăm la structura pieselor sale. Autorul știe să imprime bine subiectul și să conducă desfășurarea lui. Că structura acestor piese – cu situația lor interesantă expusă încă de la începutul reprezentației, cu gradările lor vii, limpezi și bine proporționate, cu incidente care întotdeauna aduc cu reținere o notă de umor natural, cu intriga simplă în care de regulă întâlnim un tip de convenție, în sfârșit cu acea coordonare de elemente pe care o simțim izvorând dintr-un instinct dramatic sigur – ne lasă impresia unor arhitecturi scenice sigure, de factura acelor pe care cu timpul le vor perfecționa comediile lui Moliere și dramele burgheze.

Adeseori, ceea ce formează fondul intrigii e dragostea. Găsim în rudiment situațiile obișnuite din arsenalul comediei de moravuri ori al comediei sentimentale. Doi tineri se iubesc, dar pentru că sunt de condiții sociale deosebite, planurile lor de viață întâmpină piedici și adversități. Din peripețiile ce urmează aflăm că totuși amândoi aparțin unor familii bune, dar că vitregii ale soartei și ale oamenilor le impun despărțiri absurde. O dată lucrurile astfel luminate, deznodământul va urma de la sine: copilul înstrăinat își va regăsi cu emoție părinții iar tinerii îndrăgostiți vor avea acum calea netezită pentru a se putea căsători. Azi e îndoielnic dacă o asemenea canava ar mai fi pe gustul spectatorilor; atunci, însă, ea întrunea adevărat unanimitate și reprezenta pentru psihologia comună însăși condiția spectacolului comic. Pe deasupra, constituia un bun pretext pentru ca în rețeaua ei de situații să poată apărea tipuri și personaje în stare a reda icoana variată a moravurilor și a vieții.

Printre acestea, putem cita: părinți care nu-și înțeleg copiii, valeți șireți și întreprinzători, bătrâni ridicoli, tineri ingenui și plini de poezie, lingușitori fără scrupule, oameni cu deformări și ticuri profesionale, intermediari intriganți sau în goană după profituri, prieteni sau dușmani ai semenilor lor, soldați vicioși, oameni de bună-credință sau dimpotrivă oameni doritori de-a pescui în apă tulbure etc. Menandru avea grijă ca toți aceștia să apară cu fizionomii potrivite, să practice gesturi corespunzătoare, să folosească limbajuri capabile să-i reprezinte. Știa să traducă într-o vorbire suplă și naturală diferitele lor stări sufletești, atât pe acelea care atingeau registre pasionale și patetice, cât și pe acelea ce se compuneau din ironii, din jocuri sau din fantezii ușoare. Dacă de cele mai multe ori poetul nostru izbutea să meargă mână în mână cu percepția și sensibilitatea comună a spectatorilor săi, alteori, însă, rafinamentul lui depășea puterea de înțelegere a acestora. Așa se și explică de ce la multe concursuri operele sale au fost întrecute de altele, obiectiv vorbind, mai puțin reușite.

Menandru nu-și variază prea mult personajele și acțiunile. O dată ce și-a ales tipurile de adus pe scenă, va stăruia asupra acestora, fără să le mai diversifice prea mult. Doar în rare ocazii va găsi necesar să inoveze. În genere, avem de-a face cu peripeții aproape stereotipe de *imbroglio*¹. Ce e interesant, însă, e felul atent și profund cu care în cadrul acestora reușește să picteze caractere. Varietatea care lipsește din intriga pieselor apare în schimb în tonul personajelor, în analiza stărilor sufletești, în nuanțele menite să exprime oscilarea situațiilor între fantezie și realitate. Fără îndoială, poetul are în vedere stări și personaje contemporane, zugrăvind astfel moravurile epocii sale; însă, nu e mai puțin adevărat că finețea și profunzimea observațiilor sale îi ajută să se ridice deasupra actualității, atingând oarecum și domeniul mai mare al viciilor sau al pasiunilor umane în genere.

În multe din comediiile lui Menandru, zugrăvirea de moravuri se așază pe un fond filozofic și moral. Contactul poetului nostru cu Teofrast și Epicur nu s-a mărginit la simple relații personale, ci a trecut și în spiritul operei sale. În dosul reflecțiilor particulare ale personajelor putem desluși, adesea, situații sau adevăruri generale. Simțim prezența pe cât de vie pe atât de discretă a înțelepciunii comune, tradiționale. Nu avem de-a face cu o filozofie nouă, îndrăzneță, ci cu una curentă, aproape banală, dar care se regenerează continuu prin puterea simplității și a sincerității ei. Realismul psihologic al lui Euripide, din care s-a inspirat de aproape, i-a venit într-ajutor. Motivarea acțiunii dramatice va cunoaște în comediiile lui o transplantare esențială: de pe planuri semi-divine (conflictul etern dintre om și zeitate) pe planuri ale naturii și ale societății, în care educația, cultura, obiceiurile, predispozițiile individuale ca și condițiile comunității omenești își au toate un cuvânt de spus.

Există și în opera lui Menandru momente în care întâlnim ficțiunea; numai că aceasta nu e lăsată să rămână ficțiune pură. Oricând, aceasta e în așa fel prezentată încât să ascundă sau să anunțe o realitate. Iată, de pildă, personaje alegorice ca *Neștiința* sau *Soarta*: poetul nu le refuză semnificația hieratică, dar totodată putem recunoaște în ele și simboluri ale unor realități mai apropiate, din cele făcute să

1. Intrigă comică, cu multe încurcături și complicații.

guverneze viața-sufletească a oamenilor ca oameni. Nu mai sunt implacabile, ca în vechile tragedii, ci privesc spre soarta omenească cu bunăvoință și înțelegere. Acceptă ca muritorii să aibă în viața lor și fericiri; nu le mai invidiază, ca altădată. Firește, lanțul situațiunilor tragice continuă; dar acestea, departe de-a mai prăbuși pe om fără a-i fi dat și vreo puțină de a se apăra, dimpotrivă, îi ajută, îl pun în situația de-a se cunoaște pe sine, îl învață cum să pășească pe calea grea a adevăratei fericiri. Dacă ființa omenească stă în bătaia atâtor nefericiri, și de atâtea ori le cade victimă, aceasta e din pricina ei. Providența întinde tuturor degetul ei; totul e ca omul să știe să prindă acest semn, să-i descopere luminile, să-și deschidă cu el calea realizărilor și a împăcării.

Poetul se ferește de-a fi dogmatic, de-a da sentințe, de-a exprima lucruri cu titlu de adevăruri absolute. Iată, de pildă, comedia *Profetesa*. În concluzia morală a intrigii, Menandru nu proclamă că în societatea umană intrigantii câștigă partida și că oamenii virtuoși rămân în urmă, după cum se ferește să afirme cu prezumție moralizatoare că omul de bine va sfârși întotdeauna prin a triumfa. Menandru face în așa fel încât aceste semi-adevăruri ale vieții să ducă la o concluzie, mai mult decât printr-o voință programatică sau tezistă a autorului, prin dispoziția de gândire și de simțire pe care reprezentarea o poate trezi în cugetul spectatorului; mai bine zis, prin interpretarea pe care am socoti potrivit să le-o dăm, după suferințele sau bucuriile noastre, după îngrijorările sau nădejdlile de care în clipa aceea ne-am simți mai cuprinse sufletele.

Cine, de pildă, și potrivit căror criterii, e chemat să tragă concluzia necesară după un tratament ca acesta:

„... Omul! – între toate viețuitoarele, e singura la care fericirea sau nefericirea n-au nimic comun cu dreptatea. Un cal, dacă e bun, îl vom îngriji mai bine decât pe altul. Dacă devii un câine bun, vei fi respectat ca atare, ca un câine bun. Un cocoș curajos este hrănit într-alt fel decât unul fricos; și, se înțelege de la sine, că acesta va tremura în fața celui care îi este superior. Cu omul, însă, se întâmplă tocmai contrariul! Poate să fie cât de onest, de cât de bună origină, cât de generos, toate acestea nu-i servesc la nimic. Cel care reușește mai bine – e lingușitorul; după lingușitor vine sicofantul; după sicofant, e rândul omului rău. Mai bine să fii măgar, decât să fii om și să vezi oameni care nu merită umbrindu-ne cu splendoarea lor!“

De altminteri, această tendință de-a pune în jocul dramatic reflecții de morală practică e destul de frecventă la autorul nostru. Adesea, aceste reflecții au în ele o notă de filozofie melancolică. Soarta omului, cu incertitudinile și injustițiile care o pândesc, îl preocupă adesea:

„Toate celelalte fapte sunt mult mai fericite și mai înțelepte decât omul. Reflectați, de pildă, la cazul acestui măgar! Fără îndoială, soarta lui este mizerabilă.

Totuși, de nici unul din relele de care suferă nu este el cel vinovat; defectele lui sunt acelea pe care i le-a dat natura. Noi, dimpotrivă, pe lângă rele inevitabile, ne mai creăm și singuri altele. Strănutăm, și iată că ne-apucă îngrijorarea; rostim un cuvânt mai îndrăzneț, și dintr-o dată ne cuprinde mânia; dacă cineva visează ceva, intrăm în panică; țipă o pasăre, și îndată ne tulburăm. Rivalități, glorie, ambiție, legi – ce sunt toate acestea decât tot atâtea rele pe care le adăugăm la acelea ale naturii?”

În anumite momente, Menandru pune în reflecțiile sale un accident de și mai multă gravitate. Adresându-se omului în general, îi spune:

„Când vrei să afli ce ești, privește mormintele ce mărginesc drumul pe care călătorești! Acolo se găsească țărâna și oasele regilor, ale tiranilor și ale înțelepților, ale acelor care s-au mândrit atâta cu nașterea, cu bogățiile, cu gloria sau cu frumusețea lor. Distrugerile timpului au cuprins și aceste lucruri. Muritori deopotrivă, toți aceștia au fost siliți ca în cele din urmă să coboare în locuințele lor de sub pământ. Gândește-te la acestea și socotește atunci cine ești!”

Ca ton, ca atmosferă, ca profunzime de gândire și ca sentiment general față de viață, nu suntem departe – s-ar putea spune de celebrul monolog „a fi sau a nu fi”, rostit de Hamlet, eroul lui Shakespeare.

Plecând de la situații și incidente cotidiene, Menandru știe să se ridice în domenii ce-l predispun spre reflecții generale asupra oamenilor și asupra vieții. Cât adevăr, și cât sensibilitatea, de pildă, în versul său celebru: „Acela pe care zeii îl iubesc, moare tânăr”! Ridicarea pe planuri abstracte de speculație filozofică e făcută cu simț poetic, într-o notă de cald și pătrunzător atașament omenesc. Sentințele ce se desprind din opera sa n-au înțeles dogmatic, impersonal, ci reprezintă simțirea vie a personajelor sale, simțire în care poetul a săpat atâta încât a putut ajunge la fonduri și esențe general-umane.

Nu e cazul să măsurăm valoarea lui Menandru comparând-o cu aceea lui Aristofan. Fiecare din acești părinți ai comediei universale reprezintă, prin concepția ca și prin maniera lor, altceva. Aristofan a avut forță, îndrăzneală și o putere neîntrecută până acum de-a transpune pe scena comică satira politică. Menandru, mai psiholog și mai apropiat de firea umană, urmează intimitatea și sinuozitățile acesteia. Toate elementele artei sale – verva, mișcarea, știința de-a produce efecte, descoperirea notei comice, gustul plin de nuanțe și rafinamente, meșteșugul de-a face personajele să vorbească în limba cea mai apropiată de firea lor reală – au la bază puterea lui intimă de simpatie și de comunicare cu fondurile neprefăcute ale naturii umane. Arta lui ne dă imaginea credincioasă a unei societăți care nu-și mai putea păstra hegemonia politică, dar care în viața ei de lume s-a șlefuit și s-a diferențiat mult.

Anumite păreri ale criticii consideră pe Menandru, bineînțeles păstrându-se proporțiile necesare, drept un continuator al lui Euripide. Acesta, cu toate străduințele lui revoluționare, nu izbutise să modernizeze tragedia, care în esența ei stăruia să rămână credincioasă eroilor și tradiției. În schimb, comedia, și mai cu seamă comedia lui Menandru, a făcut această spărtură. Găsim în această comedie o împletire de elemente romanesci cu altele sentimentale, ceea ce o apropie mult de drama burgheză; iată, deci, o latură capabilă să stabilească afinități puternice între cei doi poeți.

Posteritatea comediilor lui Menandru e remarcabilă. Cinci secole după moartea poetului, comedile sale se bucurau încă de popularitate. Textele lor s-au putut păstra în întregime, până în epoca decadenței bizantine. Mărturii rămase de la eruditul bizantin Demetrius Chalcondyl sau de la filozoful italian Alcyonius, ambii din secolul al XV-lea, pretind că aceia care ar fi cerut de la împărat autorizarea de-a distruge aceste texte ar fi fost preoții bizantini, îngrijorați de popularitatea acestor opere și aplecați prin aceasta spre intoleranță.

S-ar putea spune că în comedile lui Menandru nu găsim nimic care să ne displace. Au în ele lumină, franchețe, adevăr, trăsături de joc ușor și totodată adâncimi capabile să meargă până la însăși substanța simțirii umane. Meșteșugarul de comedii, artistul și psihologul din el și-au dat mâna, pentru a comunica viață scenică multora dintre cele mai autentice porniri sau situații omenești. Molière îi datorează mult; părintele lui adevărat a fost Menandru.

6. Încheiere

Trecerea de la comedia veche la comedia nouă a marcat un proces de diviziune și subdiviziune a genului comic. Faptul nu e izolat; el aparține spiritului omeneesc în genere, din care cauză îl putem regăsi sub diferite forme în toate domeniile ce s-au supus unei evoluții. Cu cât o operă literară aparține unor tipuri mai primitive, cu atât ea cuprinde mai multe cunoștințe umane, având înfățișarea și înțelesul unei poeme-enciclopedii. Dimpotrivă, pe măsură ce cunoștințele omenești se diferențiază, intrând în clasificări pe genuri și specii, opera literară devine mai analitică, mai circumscrisă, supunând conceptele imaginației facultăților ordonatorii ale rațiunii. Poeme ca ale lui Homer, de pildă, nu se puteau compune decât într-o perioadă primară, în care intuițiile și elaborările cugetului popular aveau să se producă liber, ca niște manifestări ale naturii, având dimpotrivă atât forța cât și ingenuitatea acestora.

Dacă deci există o lege, că literaturile încep cu opere în care geniul autorului topește laolaltă materialuri din tot universul poetic și că sfârșesc prin opere care divid și subdivid genurile, comedia greacă ne poate da în această privință o confirmare sugestivă și instructivă.

Să luăm, mai întâi, comedia lui Aristofan! Privită în general, aceasta constituia o afirmare hotărâtă, energetică, primară. Cuprindea în ea mult, ca să nu spunem

totul: text, poezie, satiră, pledoarie, discurs, muzică, dans, mișcare intensă. Întrunea în ea registre variate, unele coborând până la comicul bufon și licențios, altele urcând până la mari înălțimi poetice și filozofice. Aducea în ea și beții dionisiace, ca și grave preocupări și atitudini față de viața politică și morală a cetății. Puteam recunoaște în unitatea ei primară o prezență invizibilă a tuturor formelor de reprezentare comică: comedie de intrigă, comedie de moravuri, comedie de caracter, farsă, pantomimă, operă bufă, balet, feerie, satiră și satiră literară etc.

Să trecem acum la comedia nouă! Ca să ajungă în acest stadiu, ea a trebuit să se supună unor multe și repetate epurări. Rând pe rând, a lăsat să cadă din conținutul sau din aparatul ei de prezentare elemente ce nu corespundeau cu esența și funcțiunea comediei propriu-zise. Corul a scăzut treptat-treptat, până a dispărut cu totul. Elementele de operă, de balet și de feerie s-au detașat unul câte unul, pentru a intra sub noi auspicii în alte cicluri de existență. Renunțându-se la satira directă, cu caracter personal, parabaza – și ea – a trebuit să dispară.

Dar epurarea în chestiune nu s-a oprit la atât! Ea avea să continue, deopotrivă, și cu elementele de atmosferă, de mișcare, de ritm și de susținere artistică, de mânuire și dozare a fanteziei comice. Comedia nouă nu-și va mai putea îngădui libertăți ca acelea de care abunda comedia veche. Digresiunile îndrăznețe, aventurile imaginației, capriciile acelea ce tindeau să desfidă limitele judecății și ale realității, toate aceste preferințe și porniri care dădeau vechii comedii elanurile și coloriturile ei proprii, avea să fie de-acum înainte cu aripile tăiate, prizoniere ale unui simț critic preocupat să dozeze totul și să-l încadreze în limite.

Astfel, comedia nouă are artă, rafinament, precizie, stăpânește mai bine studiul observației și al analizei psihologice, zugrăvește cu mai multă adresă moravurile, dar nu mai are în ea izbucnirea primară a mării și integralei poezii. Cu ea, comedia va intra pe făgașul genurilor constituite, fapt care îi va cere, neîncetat, noi și noi specializări.

Capitolul XI

ÎNSEMNĂTATEA TEATRULUI GREC

1. Formula de artă

Privit în alcătuirea sa generală, teatrul vechilor greci ne înfățișează o rară integritate artistică. Formula sa reunește, într-o strânsă și armonică unitate, toate artele capabile să se subordoneze poeziei și să zugrăvească împreună viața omenească. Faptul e cu atât mai caracteristic, cu cât unele din aceste arte, ca de pildă decorul și muzica, n-au dispus pe scena greacă decât de mijloace rudimentare. Aceasta n-a împiedicat, însă, ca în unitatea teatrului grec elementul plastic și cel ritmic să intre cu drepturi egale alături de elementele lirice și de cele epice.

Sensul plastic e prezent peste tot: în gesturile ce însoțesc ritmul și declamația, în linia îmbrăcăminții, în intrările și dispoziția corului pe scenă, în formarea grupurilor, în grația și noblețea mișcărilor, în armonia culorilor. Învățatul german Schlegel, în *Cursul său de literatură dramatică*, remarcă: „marea lungime a teatrului, ca și mica sa adâncime, dădeau reuniunilor de figuri, ce se desfășurau pe o singură linie, ordonanța simplă și distinctă a unui basorelief...”. Același autor precizează că operele tragicilor greci ofereau tot atâtea satisfacții ochiului ca și minții. Totul era parcă în așa fel calculat încât ochiul să fie întotdeauna prezent, să înregistreze, să se bucure, și odată cu acestea să simtă și să gândească. Fiecare scenă însemna totodată și un grup, un tablou, capabil să solicite în așa grad privirea spectatorului, încât aceasta să-i poată revela spiritul acțiunii, întocmai cum ar fi făcut-o cu ajutorul cuvintelor. Prin urmare, aceste grupuri aveau întotdeauna în ele ceva sculptural; ele trebuiau să reprezinte niște plăsmuiri armonioase, capabile să încante ochiul îndrăgostit de frumusețea liniilor, tot așa cum spiritul se bucură de frumusețea gândirii. Se crede că atunci când Sofocle a introdus în tragediile sale cel de-al treilea personaj, el a avut în vedere, pe lângă necesitățile acțiunii, și nevoia de-a da grupurilor de pe scenă mai multă densitate și o mai strânsă coeziune plastică.

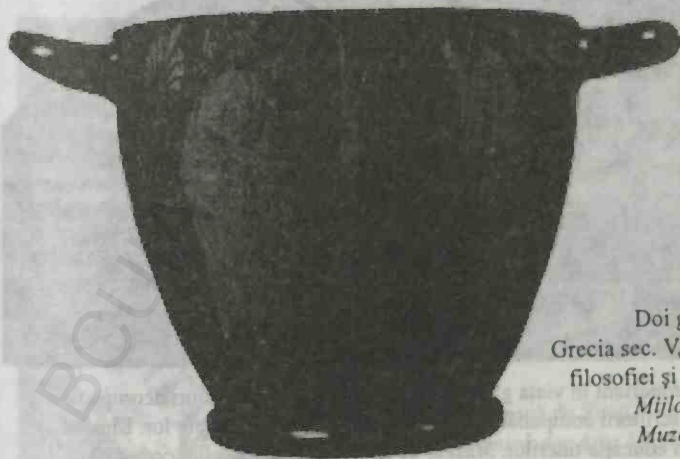
Dacă la acestea adăugăm arhitectura edificiilor, amfiteatrele de piatră săpate în stâncă, picturile și sculpturile ce ornaau scena, cerul albastru mediteranean și



Actori tragici greci, din perioada târzie.
(Muzeul Vatican, Roma).



Socrate.
(Muzeul Național, Napoli).



Doi greci filozofând.
Grecia sec. V, cu Socrate este leagănul
filosofiei și al gândirii occidentale.
Mijlocul sec. V î.Ch.,
Muzeul Luvru Paris.



Scenă de comedie.
Kunsthistorisches Museum, Viena, sec. IV î.Ch.



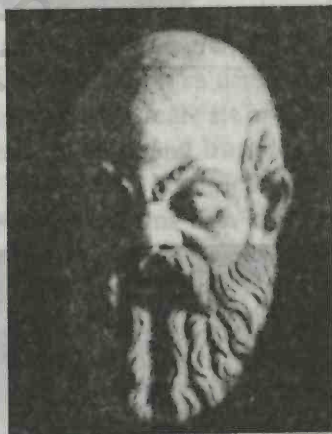
Muzica ocupă un loc important în viața grecilor. Poezia era cântată și coruri acompaniau reprezentațiile teatrale, scriitorii compunând ei înșiși muzica ce ritma textele lor. Lira, ca și cithara, făceau parte din educația tinerilor. *Muzeul de Antichități din Berlin, cca. 480 î.Ch.*



Măști de actori comici.
(Muzeul Național, Atena).



Mască comică de orășean.
(Muzeul Național, Atena).



Mască comică de țăran:
(Muzeul Național, Atena).



Mască de Silen.
(Ceramică din Asia Mică).



Măști din comedia greacă nouă.
(După Silvio d'Amico, op. cit.).

Actor comic din Asia Mică. (Muzeul din Istanbul).



Statuete reprezentând actori din comedia greacă nouă.
(Muzeul din Berlin).

profilările de munți în depărtare, ne dăm seama că se crea un cadru impunător, în care lirica și masivitatea plastică venea cu o participare esențială în procesul reprezentării dramatice.

La fel, și cu muzica! În primul rând, aceasta era conținută în cuvinte, adică în calitatea lor poetică, în melodia versurilor. Diturambul, din care printr-o lungă diferențiere s-a născut, tragedia, reprezenta, atât în forma sa inițială cât și în formele sale succesive de evoluție, o strânsă asociație de rostire epică și de dans. Bănuim că execuția muzicală întrebuințată în reprezentațiile dramatice nu putea să fie perfectă. Instrumentele erau primitive și știința polifonică încă nu se născuse. La ce se putea deci reduce această execuție? Probabil, la un acompaniament de tip melopeic al versurilor, destul de discret și de schematic, pentru a nu acoperi cuvintele cu tonurile și amplitudinile lui. Luată în sine, desigur, această melopee reprezenta doar o muzicalitate lineară, rudimentară; asociată însă la text, cu nota ei constantă, izvorâtă adesea ca din niște adâncimi necunoscute ale sufletului sau ale naturii, ea putea să devină în atmosfera generală a reprezentației dramatice un factor în plus de gravitate și de rezonanță umană. Aristotel a ținut să declare că vedea în această melopee una din cele șase părți constitutive și necesare ale oricărei tragedii. De notat că a făcut această afirmație târziu, atunci când tragedia se desprinsese de ditirambul său primitiv, ba trecuse și de perioada ei clasică.

O asemenea sinteză de arte, pe care vechii greci au cuprins-o în arta lor dramatică, spune mult. Ea ne dă o măsură a intensității cu care grecii au considerat această manifestare. Au văzut în teatru una din căile cele mai cuprinzătoare și mai comunicative pentru a zugrăvi viața și societatea. Au înțeles să contopească substanța și în manifestarea lui cât mai multe mijloace de expresie. Au înțeles, anume, că arta nouă pe care o creau, în orice caz căreia îi puneau bazele ei mari, universale, trebuia ca în complexitatea ei sintetică să poată reuni elemente din toate artele majore: forme și contururi, imagini și idei politice, mișcări ritmice ale dansului și ale muzicii. Trebuia, de asemenea, ca în manifestarea ei să poată uni gândirea cu forma sa materială și cu mișcarea în stare să-i corespundă ideea cu datele ei sensibile și afective, starea de suflet cu ideea cuprinsă în ea și cu gestul capabil s-o exprime. Cu alte cuvinte, au înțeles că nimic din ceea ce putea să reprezinte *viața* nu trebuie nesocotit sau lăsat în umbră. Au intuit că trebuia să acționeze asupra tuturor resorturilor de gândire și de sensibilitate omenească, în care scop alcătuirea acestei arte avea nevoie să se bazeze pe factori culeși din toate domeniile naturii, ale societății, ale gândirii și ale artei. Și în creația lor dramatică, grecii au păstrat gustul lor clasic pentru linia pură și pentru simplitate. De astă dată, însă, această simplitate era ceva mai mult decât un act spontan de intuiție artistică; era produsul sublimat al unor elaborări lungi și tacite, străbătute de un mare fior al frumosului și al înălțimilor spirituale.

2. Semnificația umană

Arta dramatică grecească, manifestare integrală a spiritului elen, ne dă un mare și cuprinzător tablou al *omului*, ca făptură bătuită de înălțimile ca și de mizeriile condiției sale conștiente. În tragedie găsim plenitudinea acestei reprezentări; dar, până să se ajungă la această plenitudine a fost nevoie de un drum lung, drum pe care putem înregistra o seamă de mari momente evolutive ale gândirii și ale poeziei elene.

Încă de la începuturile sale, lirismul grec a dat dovadă de puternice întipăririi umane. Înainte de-a face aranjamente sonore, de-a potrivi ritmuri, de-a zugrăvi imagini, poetul liric grec a ținut să apară ca un om viu, activ, stăpânit de nevoia de-a da glas chemărilor și conținuturilor lui intime. Resturile ce ni s-au mai putut păstra, din poezia lirică greacă, sunt infime. Totuși, chiar și din aceste resturi infime, înțelegem că lirismul elen cuprindea multe corzi. Manifestările lui străluceau printr-o simplitate clară și armonioasă, prin bogăție de ritmuri și tonuri, prin frumusețe plastică precum și printr-o notă ideală de adevăr și de lumină. Sunt trăsături care denotau că acest lirism trăia din fonduri umane sincere, că simțea viața în datele ei neprefăcute și că exprima starea de suflet a unui popor legat prin strânse armonii de natura înconjurătoare.

Pe măsură ce spiritul grec urca treptele constituirii sale, și mai cu seamă pe măsură ce se configurau datele menite să mijlocească apariția tragediei, puterea de-a cuprinde și de-a reprezenta pe *om* a crescut și ea. Aceasta va intra în faza sa de plenitudine, atunci când semnificațiile reprezentate pe pământ de cultul zeului Apollon își vor da mâna cu acelea reprezentate de cultul zeului Dionisos.

Dar, să nu ne mulțumim cu această indicație vagă și schematică! Faptul are nevoie de explicații mai atente, de aplecări mai intime, prin care să-i simțim vibrațiile.

Apollon este divinitatea senină și sublimă care a dominat vârsta lirică a literaturii grecești. Zeu al luminii, misiunea lui era să aducă ordine în univers și în cadrul acesteia să asigure fiecărei făpturi locul meritat. Era în cea mai înaltă atribuție a sa ca o dată cu întreținerea armoniei în cetate s-o impună și în sufletul omenesc. Pentru a apăra această armonie, Apollon era autorizat să ordone pedepse și ispășiri, să pună sufletele în situația de a se măsura și de a se judeca pe ele însele, să mângâie durerile sau să liniștească marile tulburări ale cugetului, să cheme conștiințele la ordinea adevărului și frumosului. Pe frontispiciul templului de la Delfi, dedicat zeului, se afla inscripția: *cunoaște-te pe tine însuși; nimic care să fie prea mult; măsură, în toate lucrurile!*

În Apollon, grecii au personificat trăsături caracteristice din geniul civilizației lor; o civilizație de cetăți libere, slujite de individualități superioare, dar cu un greu preț social: menținerea sclaviei ca instituție. Vedeau în el personalitatea divină chemată să apere ordinea, armonia, echilibrul, să imprime linia euritmică a vieții și a creației. Avea misiunea să împace forțele contrarii, să aducă elementele naturii și ale spiritului pe făgașuri de împlinire armonioasă, să convertească pornirile

instinctive în sentimente generoase, să comunice lucrurilor înălțime, să împiedice dezlănțuirile barbare sau ruperile de echilibru. Toate acestea trebuiau făcute într-o atmosferă de puritate și de entuziasm, capabilă să aducă natura oarbă sub conducerea conștiinței luminate.

Mesajele lui Apollon, transmise oamenilor prin oracolele și intervențiile sale, cereau acestora să se desfacă de pornirile lor tulburi, pentru ca în schimb să-și dezvolte inteligența cu care au fost înzestrați. Îndemnându-i să cunoască natura și viața, le cerea ca în fața lor să rămână cât mai oameni. Pot potoli furtunile existenței aceia care au tăria să privească lucrurile cu liniște și adâncime.

La polul celălalt se află zeul Dionisos. Cultul lui își trăgea seva din adâncimile nocturne ale misterelor, adâncimi capabile să ne pună în legătură cu simțul grecilor pentru intențiile secrete ale naturii. Nu e de ajuns să spunem, elementar, că „Dionisos era zeul viței de vie”; să nu uităm că grecii simțeau viața de vie ca pe-o chintesență a sevei vegetale, ca pe-un filtrat pur ieșit din însuși spiritul pământului. Turnat în sângele omului, în unire cu acesta, acest filtrat căpăta putere de-a produce în ființa umană acea stimulare de energii intime, de spirite vitale, capabile ca prin mișcarea lor să dea individului un sentiment extatic și entuziast de contopire cu lumea, atât cu lumea materială cât și cu cea divină.

Către ce putea să aspire beția dionisiacă și ce trebuia să se petreacă, oare, în cugetele celor inițiați în cultul lui Dionisos? Răspunsul l-am mai dat: o mare contopire a sufletului individual cu natura și cu viața universală, contopire fără limite, rezerve și bariere.

În reprezentările poporului grec, semnificațiile date de Apollon și Dionisos sunt două semnificații opuse: unul reprezintă gândirea și ordinea, celălalt natura și beția; unul poate educa speța umană, celălalt o poate tulbura; ceea ce unul construiește, celălalt ar vrea parcă să doboare; unul simbolizează regula severă, preocupată să conserve valorile morale ale vieții, celălalt e instinctul pasional, care cu aceeași pornire cu care poate să creeze poate să și distrugă. Totuși, există un domeniu în care aceste două puteri adversare își dau mâna: *omul*, cu viața lui omenească. În curpinsul acesteia, e nevoie de ambele puteri. Așa cum omul trebuie să păstreze o tradiție, el trebuie să știe să se și transforme, să se și regenereze, plecând în aceasta de la trăirea propriilor lui negații. Dacă în templul de la Delfi omul poate onora inspirația venită din partea muzelor, legile, justiția morală și justiția socială, în schimb, în preajma altarelor lui Dionisos același om va găsi împlinirea nevoii lui de revărsare pasională, de agitație, aceea care să-l împingă și spre suferință, ca și spre clipe de bucurie sublimă. Avem deci de-a face cu doi poli ai sufletului grec. La un pol se află individualitatea, în deplina ei stăpânire a mijloacelor de înălțare a ființei umane, prin cunoaștere de sine și cunoaștere a lumii. La celălalt pol găsim dezlănțuirile posibile din natura umană, dezlănțuiri capabile să spargă zăgazarile judecătii, să sfărâme altarele, să atingă paroxismele negației și, prin toate acestea, să creeze în sufletul omenesc gustul neantului, al morții. Grecii, întâi în mitologia și apoi în arta și în gândirea lor, n-au urmărit o

damnațiune a omului, ci înnobilarea și perfecționarea lui. Acel om e mai puternic, mai stăpân pe datele intrinseci ale umanității lui, care o dată cu gustul vieții a putut simți și pe cel al morții, care paralel cu victoriile lucrurilor a putut cunoaște și vârtejurile sau naufragiile acestora. Spiritul elenic, în felul cum a intuit natura umană, cu luptele și aspirațiile ei, a ținut seama de aceste două coordonate. În istoria spiritului omenesc, faptul are de partea lui prestigiul unei sinteze vii, profunde, fecundă în rezultate morale și artistice.

Să ne gândim, în lumina acestor observații, la arta poezilor tragici. Găsim în ea lupta neîncetată a conștiinței umane, pentru a se salva din servituțile adeseori teribile ale naturii. Această conștiință apare ca însetată de adevăr și de frumos. Cu cât ființa umană are de suit mai multe trepte ale diferențierii, cu cât și-a însușit mai multe prerogative ale cunoașterii, cu atâta ea va trebui să lupte și să sufere mai mult. Cu cât poate repurta victorii, cu atâta trebuie să cunoască și căderi. Destinul ei este un destin de neliniște, de rătăcire patetică în căutarea perfecțiunii, de trimfuri ce trebuie să aducă după ele înfrângeri, de confundare prin suferință sfâșietoare în sufletul însuși al existenței. Un destin, deci, marcat în mod simbolic de întrepătrunderea misterelelor eleusiene cu cele dionisiace. În creația greacă, tragedia este domeniul în care Apollon se întâlnește cu Dionisos, ca forțe opuse, dar nu ca să se înfrunte, ci pentru a da omului cea mai intensă senzație cu puțință a vieții.

Desigur, războaiele medice, cu ecourile și frământările pe care le-au putut trezi în sufletul grec, sunt fapte îndeajuns de importante pentru a le pune fără teama de a greși în legătură cu dezvoltarea genului tragic în secolul al V-lea. Dar, bineînțeles, nu ne putem opri la atâta. Teatrul grec nu ne-a înfățișat numai contemporani, ci a pus în cauză *omul* tuturor timpurilor, omul universal. În privința acesta, a avut la îndemână materialul fericit al mitologiei, plin mai mult decât orice altă creație populară de conținuturi poetice și filozofice. Am putea spune că nu există aspect sau proces al naturii, regiune a sufletului, năzuință a minții, care să nu-și fi găsit printre aceste conținuturi ecouri și corespondențe. Ceea ce însă în această mitologie stăruia pe planuri lirice încă primare, cu ingenuitatea nediferențiată a întâilor simțiri poetice asupra cosmosului și vieții, în tragedia greacă avea să se precizeze, să se adâncească, să se încorporeze în situații și personaje umane, să iasă din visarea mitică pentru a trece în determinările mai aproape ale vieții. Adevărul e că poezii tragici greci au transpus pe scenă toate adevărurile cu rezonanță umană ale creației mitologice, mărindu-le simbolurile, interpretându-le înțelesurile, scoțându-le în lumină semnificațiile filozofice și transpunându-le apoi și la realitățile sociale. Așa cum arta statuară a grecilor a stabilit canoanele frumuseții fizice omenești, tot așa putem spune că arta lor dramatică a dat măsura sufletului omenesc, în puterea lui de a se realiza pe sine prin luptă, prin suferință, prin iubire, prin tăria de a rămâne el însuși în victorie ca și în înfrângere, prin coborârea lui până la crimă ca și prin aspirația continuă spre înălțimi și purități morale. Vorbind despre poezii tragici și despre arta lor Platon spune că aceștia au reușit să exprime, în legătură cu omul, nu ceva care s-ar putea

naște sau ar putea muri, ci ceva care *este*, din totdeauna, un titlu pe cât de simplu pe atât de definitiv.

Să ne gândim la cuvintele Antigonei: „Nu m-am născut pentru a urî, ci pentru a iubi!“ Înțelesul lor este un înțeles mare, universal. Ca linie de gândire, și ca putere de generozitate, depășește spiritul religiilor antice. Glasul tinerei fecioare trece dincolo de zidurile cetății, pentru a se propaga în lume ca un mesaj al iubirii și al datoriei. Antigona preferă să primească martiriul, decât să renunțe la *simpatia* pe care o datorează oamenilor, sentiment adânc, fundamental, pe care se sprijină legile construcției și ale iubirii umane. Are tăria să renunțe la sine, pentru că în această simpatie față de speța umană nu e condusă numai de un instinct natural, ci de o conștiință activă, pătrunsă de îndatoririle ei superioare. Tragedia greacă ne înfățișează un om care în lupta sa cu Destinul va fi înfrânt, dar a cărui cădere poate avea prin noblețea și prin zbuciumul ei puterea unei victorii. Ca atare, nu există sacrificiu pe care făptura umană să nu-l merite. Suferința lui Oreste, drama lui Prometeu, abnegația Antigonei – pot fi tot atâtea dovezi. În concepția dramei grecești, Destinul, zeii, eroii – sunt în fond mijloace, etape, prefigurări în producerea umanității.

Prin gura oricăror din eroii săi majori, Muza tragică ne adresează, ca oameni, mesaje și chemări înalte. Ne cere, anume, ca în lupta cu Destinul său fim dârji. Să ascultăm glasul zeilor, fără însă a ne teme de el! Principalul e să surprindem ce se constituie în adâncimea propriilor noastre cugete, să înțelegem puterea iubirii de a ne face făpturi libere. Totul trece: zeii, gloria, cetatea cu strălucirile ca și cu trufiile ei; glasul iubirii, însă, poate să dăinuiască de-a pururea. Zeii s-au născut pentru a deschide drum oamenilor. O dată misiunea acestora încheiată, flacăra adevărului trece în mâna omului. Chemările de care acesta e vrednic pot avea în ele lumini și frumuseți unice.

Înțelesul general al faptelor arătate până aici nu privește numai tragedia, ci se aplică tot atât de bine și comediei. Avem de-a face, și aici, cu o privire la fel de pătrunzătoare asupra naturii umane. În măsura în care la o latitudine a acestei naturi grecii au creat tragedia, la cea opusă ei au simțit nevoia să compună comedia. Plânsul și râsul sunt valori complementare; departe de a se anula unul pe altul, ele se integrează, cu necesitate, în raporturi și sinteze de viață. Comedia greacă, întocmai ca și tragedia, s-a dezvoltat din nevoia omului de a se cunoaște și de a se perfecționa pe sine, atât ca făptură proprie, cât și ca membru al societății. Aducând pe scenă imitarea vieții omenești, această comedie a inventat un mijloc prin care să venim față în față cu propria noastră făptură și cu propriile noastre manifestări. Dând satisfacție sentimentului nostru de protest împotriva exagerării, a ridicolului, a pretenției agresive, a injustiției împotriva abuzurilor făcute de către deținătorii puterii sau împotriva goanei după plăcerile imediate ale vieții, comedia – așa cum au conceput-o grecii – și-a dat înălțime, și-a constituit o misiune, a devenit o școală de virtuți civice, s-a transformat într-un instrument de progres și de reformă socială.

3. Raza de acțiune. Drumul spre universalitate

În viața cetăților grecești, teatrul a însemnat mult. Nici o altă formă de artă, ca arta dramatică, n-a polarizat mai multe trăsături și aspirații ale sufletului grec. Reprezentațiile de teatru aveau în ele o nesfârșită demnitate. Nu erau – să zicem – niște mizerabile întreprinderi comerciale; nu urmăreau să lingusească mulțimile, oferindu-le desfătări ușoare ale simțurilor sau ale gustului de spectacol; dimpotrivă, aveau semnificația publică a unor sărbători sociale și religioase, în care fiecare participant – poet, actor, organizator, spectator – trebuia să vină cu toată puterea sa de reculegere ca om și cetățean. E greu să caracterizăm, cu noțiunile noastre obișnuite, ceea ce putea să simtă și să trăiască cetățeanul atenian, în ceasurile când așezat pe gradenurile amfiteatrului urmărea desfășurarea reprezentațiilor tragice sau comice. Înțelegem, însă, că în sinea sa se simțea invadat de o rară bucurie. E vorba de-o bucurie care îi dădea o lumină interioară, care îi făcea spiritul mai liber, care îi ajuta ca scuturându-se de imaginea împovărătoare a grijilor zilnice să trăiască în comunitatea morală a eroilor săi iubiți și împreună cu aceștia să respire un aer de imortalitate. Era, în acestea, ceva mai mult decât esența sufletului grec; vibra în ea o simțire a umanității însăși, în aspirațiile și drepturile ei la suverana realizare.

Ca instituție de stat, teatrul s-a bucurat de-o notorietate unică, fapt ce i-a dat puțința ca multă vreme să dețină în mâinile sale direcția morală și chiar politică a Greciei. Platon, în *Legile*, folosește termenul de „teatrocratie”. La un moment dat, reprezentațiile de teatru s-au extins și în afara sărbătorilor dionisiace sau leneene. Pasiunea pentru teatru devenise atât de mare, încât zilele tradiționale, ele singure, nu mai putea s-o acopere. Se tindea, ca să spunem așa, la un fel de permanentizare a reprezentațiilor dramatice. După modelul Atenei, celelalte cetăți își constituiau și ele teatre. La Pireu și la Eleusis, de pildă, funcționau chiar mai multe. Aproape că nu mai exista demă care să nu-și aibă coregul său sau care să nu recurgă la serviciile diferitelor trupe ambulante ce se înmulțeau văzând cu ochii. În asemenea condiții, producția dramatică trebuia să crească și ea. Se evaluează că la concursurile dramatice din secolul al V-lea s-au prezentat spre premiere un număr de o mie opt sute de piese de teatru. Tot poporul se afla moralmente și socialmente sub influența educativă a acestora: tragediile puteau să acționeze prin ideile lor înalte, comediiile prin satura lor concepută și condusă cu spirit cetățenesc.

Cum se explică această notorietate și, deopotrivă, această putere de-a stârni adeziunea sufletului popular?

Așa cum am mai arătat la începutul acestui capitol, trebuie să recunoaștem că grecii au dat la iveală prin teatrul lor o artă complexă – am putea spune: o artă sintetică și integrală – capabilă să răspundă simultan la principalele trebuințe intelectuale și morale ale cugetului omenesc. Venind pe lume, *Thalia* – muza comediei – și *Melpomene* – muza tragediei – nu s-au mulțumit să acționeze singure, ci rând pe rând și-au asociat la manifestarea lor și pe celelalte surori: *Terpsichora* – muza dansului, *Polymnia* – muza poeziei lirice, *Calliopi* – muza poeziei epice și

a elocinței, *Erato* – muza elegiei. Opera căreia i-au dat împreună viață s-a putut adresa oamenilor dintr-o dată cu numeroase solicitări. Într-un cadru de ficțiune, a descoperit mijlocul să pună în mișcare date și situații reale. A întins punți de apropiere vie, comunicații, între iluzie și adevăr. Prezentând spectatorului succesiuni întregi de imagini, unele puternice și realiste, altele feerice și grațioase, i-a dat acestuia puțința să-și desfășoare pe planuri variate sensibilitatea: să se bucure și să sufere, să observe cu strictețe sau să contemple, să trăiască pasional sau să se ridice în sferele mai senine ale gândirii, să simtă crescând în el avânturile generoase ale curajului și ale sacrificiului și, în sfârșit, să înțeleagă cu atât mai mult ce misiuni și răspunderi îi creează societatea. Pornind de la fapte curente ale vieții, i-a dat posibilitatea de a le surprinde înțelesurile lor superioare, de a uni plăcerile ochiului cu acelea ale inimii și ale minții, de a resimți chemările ca și consolările, de a se înconjura de atingerile superioare ale poeziei ca și de acelea ale reflecției; într-un cuvânt, l-a făcut să înregistreze – în direcții afective și în direcții intelectuale – solicitarea umanității din el.

Dar poporul grec n-a fost, pentru această artă, decât un prim câmp de manifestare. Viața teatrului grec va cunoaște prelungiri de seamă, și în afara razei geografice în care s-a născut. Începută cu materialuri naționale, ea se va dezvolta curând ca un edificiu universal. Cetățile grecești au pierit de mult; teatrul lor, însă, trăiește. Ideea acestui teatru continuă să stăpânească sentimentele și cugetele oamenilor. Fapte, care au ieșit din intuiția spiritului grec și din puterea lui de-a combina elementele sunt și astăzi în picioare. Nimic din ceea ce s-a petrecut în această materie de-a lungul secolelor și mileniilor nu le-a putut altera linia și integritatea. Desigur, între timp teatrul a evoluat, și-a modificat unele aspecte, și-a descoperit registre noi, și-a însușit tehnici și procedee moderne. Totuși, concepția lui de bază a rămas aceeași. Inovațiile s-au așezat pe temelii date de greci. Arhitectura, fie și a celui mai modern și mai perfecționat teatru, păstrează dispoziția generală a arhitecturii clasice. Munca autorului, a actorilor, a regizorului, a scenografului, a mașiniștilor, toate fără deosebire, stăruiesc pe linia canoanelor elaborate de greci. În semnificația lui generală, teatrul a rămas și continuă să rămână cu întipăririle și cu funcțiunile pe care i le-a gândit și formulat spiritul grec. Avem de-a face cu un domeniu în care universalitatea grecilor a proiectat câteva dintre luminile ei cele mai pătrunzătoare.

În ordinea creației dramatice propriu-zise, grecii au dat la iveală modelul dramei clasice. Pentru Eschil, Sofocle și Euripide, fabula, oricât de puternic ar fi fost conținutul ei, nu conta prin sine, ci prin puțința ei de a produce impresia tragică, punând în mișcare marile adevăruri umane, religioase și naționale. Corneille, Racine, ca urmași, vor perpetua aceeași concepție: apelând la ceva mai mult decât la sensibilitatea și imaginația spectatorilor, ei vor ține să producă în aceștia un sentiment grav și reflectat al valorilor morale. La fel și în comedie. Nici Aristofan și urmașii săi în antichitate, nici Molière în timpurile moderne, n-au pus tot accentul lor pe pitorescul situațiilor și al personajelor; ce-i interesa mai mult,

era ca prin acestea să se ajungă la semnificații interioare, să se scoată în lumină caractere și moravuri, să se creeze un climat de valori și astfel să se solicite spectatorilor întâi participarea inteligenței și doar în subsidiar plăcerea imaginației și a simțurilor.

Drama clasică greacă, privită în totalitatea ei, are înfățișare arhitecturală. Întreaga ei frumusețe ține de conținutul și stilul acestei arhitecturi. Recunoaștem în ea ordine, concentrare, proporție, echilibru, o lumină care dă tuturor acestora înălțime și gravitate. Ne comunică o impresie asemănătoare cu aceea pe care ne-o poate da Parthenon-ul. Ne aflăm, totodată, și într-o lume reală, și într-una a înălțimilor; observația, poezia, gândirea, toate acestea își dau contribuția lor esențială, fără ca în eunitățile produse vreuna din ele să încerce a domina pe celelalte.

Arhitecturii exterioare îi corespunde o unitate strânsă, *absolută* a conținutului. Totul, în drama clasică, decurge economic, esențial, fără abateri lăaturalnice, fără detalii care să înceze în culoare fondul acțiunii. Nu simțim nevoia să știm ce s-a petrecut înainte de acțiunea pusă în scenă, după cum nu ne interesează ce va urma după încheierea ei. Expoziția piesei ne explică îndeajuns ceea ce trebuie cunoscut; modul acțiunii asigură convergența incidentelor către o excitare suficientă a curiozității, a pasiunii, a interesului sau a sentimentului de teamă; peripețiile, atâtea câte sunt, ne comunică pregătirea unui deznodământ; în sfârșit, deznodământul produs are în el suficiente elemente pentru ca așteptarea și curiozitatea spectatorului să fie satisfăcute. Corul, obligat să evolueze în jurul altarului, face ca drama să se mențină în același loc, ca să nu spunem în același decor. Aproximativ, acțiunea pusă în drama clasică trebuia în așa fel concentrată, în așa fel aleasă în momentele-cheie sau în momentele ei caracteristice, încât desfășurarea faptelor să coincidă cu durata afectată reprezentăției.

Aceste condiții, atât de intrinseci dramei grecești, n-au apus o dată cu aceasta, ci s-au perpetuat în teatrul de factură clasică, sub forma celebrelor *reguli* sau *unități*: de timp, de loc și de acțiune. Tot așa, diferitele reprize ale corului, în evoluțiile lui solemne în jurul altarului, s-au perpetuat în tradiționala împărțire a dramei clasice în cinci acte.

Arta *tragică* n-ar fi putut să fie realizată în afara unor condiții și încadrări stricte. Subiectele tragice, prin natura lor, cereau să fie traduse în frumuseți raționale, bazate pe echilibruri și ordonanțe perfecte. E în natura ei ca tragedia să fie *abstractă* sau în orice caz să tindă spre abstracțiune. Prin situațiile particulare puse în scenă, ea trebuia să ne poarte cu mintea în domenii universale; prin oamenii vii pe care ni i-a înfățișat, trebuia să ne facă să simțim umanitatea.

Înțelegem, deci, că dogmatismul unității din drama clasică își avea un sens adânc, legat, nu de practici și tradiții uzuale, ci de o viziune filozofică asupra umanității în unire cu una asupra artei. Arta greacă trebuia să dea canoane, să stabilească o tabelă de valori, să așeze temelii pe care epocile următoare să poată construi în siguranță. Or, e limpede că toate acestea nu se puteau face decât în spirit exegetic. În măsura în care au avut viziunea acestuia, precum și tăria de a

persevera în cultul lui de-a lungul întregii lor perioade clasice, grecii au dat una din cele mai elocvente măsuri ale geniului lor creator. Nu numai teatrul clasic le este tributar, ci și teatrul romantic. Libertățile, inițiativele și spargerile de cadru ale acestuia n-ar fi fost posibile fără opera de ordine, de acumulări raționale și de construcție exegetică în adâncime, operă pe care clasicismul grec a impus-o în creația dramatică a lumii.

Moștenirea spirituală a teatrului grec e imensă. Într-un fel sau într-altul, într-o măsură mai mică sau mai mare, tot ce se va întâmpla de-acum înainte în viața universală a teatrului va curge pe matca pe care el cel dintâi a săpat-o.

Capitolul XII

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA LUMII ȘI LITERATURII LATINE

1. Condițiuni istorice și psihologice

Poporul roman a început să se constituie în secolele IX-VIII î.Ch., printr-un proces complex – greu de urmărit – de amestec și de fuzionare treptată a mai multor populații primitive din peninsula italică: siculi, arborigeni, latini, sabini, ombrieni, osci, etrusci etc. Originar, aceste populații se simțeau străine unele față de altele. Ce le-a unit, a fost o rară putere de amalgamare a Romei. Prin forță și autoritate, aceasta a izbutit să înmănuncheze în unitatea ei politică, în special, aptitudinile agricole și comerciale ale latinilor, ardoarea și organizarea militară a sabinilor precum și dispozițiile religioase și artistice ale etruscilor. Mai târziu, această putere de absorbție a Romei, începută cu elemente locale, avea să se întindă asupra întregii lumi vechi: Africa, Grecia, Asia, Galia, Spania, Dacia, Bretania etc. Contrariu de ce s-a întâmplat la greci, unde o unitate de rasă și de simțire națională s-a divizat în numeroase cetăți continuu rivale între ele, Roma a izbutit ca dintr-o diversitate de populații să constituie un stat mare, puternic și unitar.

Neîncetat, Roma a crescut și s-a îmbogățit cu elemente luate de la populațiile și popoarele învinse, întâi cele din Italia și apoi cele din tot bazinul mediteranean. Și-a însușit, din patrimoniile acestora, deopotrivă, avuții economice, idei, arte, meșteșuguri și oameni. Populația Romei a trecut prin neîncetate reînnoiri; chiar atunci când Roma se afla în culmea strălucirii sale, dând directive și măsuri de acțiune unui imperiu ce-și întindea hotarele în trei continente, ea încă înregistra în modul ei de viață influențe și transformări. O principală facultate a poporului roman, prin care putem exprima și creșterea ca și siguranța de sine în diferitele lui manifestări, a fost puterea sa de asimilare. Pentru a-și putea menține și organiza opera ei de absorbție universală, pe plan economic, politic și economic, Roma a trebuit să-și formeze o strânsă și puternică mentalitate statală. În concepția ei, statul reprezenta o unitate absolută, căreia toți membrii săi erau datori să i se

subordoneze într-un spirit de disciplină austeră. Faptul este fundamental. Din el a rezultat un dublu fenomen, cu implicații contradictorii: *autoritatea* prin care puterea romană și-a constituit marea ei arhitectură și *etatismul* sub ale cărei racile această putere a trebuit să se prăbușească.

Tradiția de autoritate a Romei, pe care sistemul ei economic și politic a impus-o încă de la început, i-a dat putința, în exterior să-și asigure stăpânirea lumii cu ajutorul unei mașini de război irezistibile, iar în interior să apere patriciatul împotriva repetatelor răscoale ale plebei, să acționeze împotriva competițiilor pentru putere, să țină piept unor pronunțăminte militare, să refacă prestigiul puterii în momente de criză, să întrețină fermitatea unor instituții publice, să creeze o vastă legislație și să organizeze un aparat administrativ capabil să acopere numeroase întinderi, funcțiuni și răspunderi.

Când mai târziu, în timpul imperiului, această autoritate va degenera în etatism, bancruta funcționarismului, cu venalitatea ei caracteristică, nu va mai cunoaște margini. Codul theodosian califică faptul cu necruțare: *vorax et fraudulentum*. La un moment dat, statul nu s-a mai putut apăra de tirania exercitată asupra lui de proprii săi funcționari. În gândirea autorilor lui, etatismul avea drept misiune să salveze imperiul; în realitate, însă, el i-a precipitat în mod iremediabil căderea.

În acest diptic, *autoritate-etatism*, ni se rezumă de fapt întreaga istorie romană. Prin el, putem măsura trecerea de la un sistem în care apărarea națională, pacea publică și justiția vigilentă s-au străduit totuși să-și unească eforturile la un altul în care un etatism orgolios și exclusivist a făcut ca imperiul să devină o închisoare fără ieșire, de neant, pentru mai multe zeci de milioane de oameni.

Literatura latină va purta în mod vizibil întipărirea acestui mod de viață. În cuprinsul ei, înaripările poeziei sunt relativ puține. O societate atât de bine disciplinată, stăpânită cu energie practică de o mentalitate militară și administrativă, nu putea să înțeleagă și să prețuiască îndeajuns conținuturile de adâncime și vibrațiile intense ale poeziei. A admis-o, nu însă pentru puterea ei de a răzbate în regiunile insondabile ale sufletului omenesc, ci cu nădejdea de a o aduce în tipare logice, vecine ca înțeles și claritate cu proza. Glasul poetului nu era așteptat cu nerăbdare; în consecință, de multe ori acesta nici s-a fost ascultat. Legile, edictele guvernului, rațiunea generală de stat, toate acestea se bucurau de preferințe majore, trecând înaintea dorințelor particulare. Atmosfera generală era lipsită de lumină și de fantezie; ce predomina în ea era o notă convențională și impersonală, făcută din monotonie și răceală. În măsura în care și ei trebuiau să se înscrie în această atmosferă, scriitorii vor semăna mult unii cu alții. Au precizie, respectă regulile clasice ale scrisului, dau dovadă de prudență, se mențin în limitele bunului simț și, în totul, păstrează cu consecvență o linie de echilibru și obiectivitate. Nu-și acordă fanteziile, libertățile și îndrăzelile sau excesele grecilor. Horațiu – de pildă – e mult mai măsurat decât Pindar, după cum Plaut nu-și îngăduie bufonerii ca acelea care abundau în comediile lui Aristofan. Autoritarismul din sistemul de stat se va reflecta și în opera scriitorilor. Aceștia sunt mai reținuți, mai prudenți, pentru că

se știu supravegheați. Afară de aceasta, literatura lor trebuie să servească statul, supunându-se în interesul și pentru grandoarea acestuia la legea comunității. De aici, nevoia ca această literatură să fie în bună parte impersonală. Poezia lirică e rară; în unele momente, aproape că nici n-o găsim în câmpul manifestării literare. În schimb, asistăm la dezvoltarea unor genuri de natură să se adreseze colectivității naționale, înălțând-o în sentimentul de sine: discursuri, epopei, reconstituiri istorice, tratate de morală etc. Fac excepție, oarecum confesiunile elegiace ale lui Catul, Tibul și Propertiu. În rest, literatura latină este făcută să slujească finalități de ordin patriotic și social.

Limba confirmă și sprijină aceste trăsături. Departe de-a dispune de modulațiile, de bogăția și de eleganța limbii grecești, adică de mijloace potrivite prin care să se poată exprima toate nuanțele simțirii umane, limba latină, dimpotrivă, e dură, austeră, schematică și în genere sintetică. Ceea ce Pascal denumea „spiritul de finețe” îi lipsește. În schimb, prin precizie și nota ei rezolută, era în măsură să exprime voința statului, capacitatea sa administrativă, mentalitatea lui juridică, hotărârea acestuia de-a apăra instituțiile. Era greu ca această limbă să poată îmbrăca efuziunile, intimitățile sau coloraturile variate ale simțirii lirice; se afla însă în elementul ei în inscripții, în texte de ritual religios și de solemnitate politică, în formulări juridice, în precepte etice exprimate în stil de maximă sau de sentință, în descripții istorice ca și în expuneri de filozofie morală, în poezie făcută din gândire bărbătească și din sentimente energice; într-un cuvânt, în manifestări capabile să unească în ele spiritul oratoric cu cel logic.

Ca linie, ca măsură, ca echilibru și ca desfășurare ordonată, limba latină ne lasă impresia unei construcții sigure și puternice. Luate în parte, materialele din care e alcătuită sunt aspre și necomunicative; privite însă în întregul pe care îl compun, ca și în ordonanța lor logică, ele ne dau o imagine de echilibru unită cu una de maiestate. Este limba unui popor care s-a format prin voință, la care inteligența predomină asupra sensibilității, în care disciplina și datoria sunt valori de bază, în care totul e făcut să exprime autoritate și geniu de guvernare.

În asemenea condiții – unele de ordin istoric, altele de ordin psihologic – înțelegem că poezia dramatică nu putea să facă parte din datele structurale ale spiritului latin. Complexitatea intimă a acestei poezii, datoria ei de a pătrunde și apoi de a exprima procesele delicate ale inimii și ale gândirii stăpânite de sentimente, precum și puterea aceea de a sugera treptele imponderabile ale omenescului în devenire – toate acestea reprezentau elemente și situații ce nu puteau să încapă organic în cadrele spiritului latin, necum să găsească aici și rezonanțe speciale. De aceea, creația dramatică latină nu va răsări din fonduri autohtone; nu va purta în manifestarea ei intimă marca unei spontaneități și a unei autenticități naționale, ci va rezulta în mare măsură din imitație și influență, în cuprinsul unui proces de asimilare.

În această privință, influența hotărâtoare va veni din partea teatrului grec.

2. Influența greacă

În prima perioadă de viață a Romei, atunci când aceasta era stăpânită de spirit cuceritor și când de pe pozițiile ei practice privea operele spiritului cu neînțelegere, creația literară era ca și inexistentă. O asemenea creație va deveni posibilă doar mai târziu, când vechea societate, în proces de descompunere, va putea să facă loc uneia mai receptivă, cu antene mai deschise spre mișcările vieții și ale lumii.

Procesul a început în secolul al III-lea î.Ch., sub presiunea unor evenimente atât interne cât și externe. Luptele dintre patricieni și plebei, cu victoriile succesive ale acestora din urmă, au contribuit ca vechiul dogmatism al păturii aristocratice să slăbească. În zidul tradițiilor morale, politice și religioase găsim acum spărturi, prin care influențele străine vor putea să pătrundă ușor, pe alocuri chiar fără nici o stingherire. Vechiul formalism religios se frânge văzând cu ochii; tot mai mult îi iau locul, în mentalitatea păturilor instruite, un anume scepticism punctat cu reflecții etice și filozofice, iar în sensibilitatea păturilor populare diferite ceremonii de tip oriental, cu multă culoare mistică și pasională în ele. Devenind stăpână pe întreaga Italie, Roma începe să simtă atracția lumii mediteraneene, să-i pătrundă înțelesurile istorice, să ia cunoștință de funcțiunile ei civilizatorii, să intre în marile ei circuite de mărfuri și de idei.

Înregistrăm, acum, sub acțiunea acestor factori, o mai mare libertate în opinii, mai multă efervescență intelectuală, o nouă emulație a spiritelor, o creștere a individualității în prestigiul și în puterea ei de afirmare. Avem de-a face cu un climat nou, mai propriu, mult mai propriu decât cel de dinaintea lui, pentru apariția și dezvoltarea literaturii. Poezia, care în trecut nu cunoscuse decât cel mult zvăcniri surde, simte acum că poate ieși și ea la lumină. Noua cetate e mai largă, mai ospitalieră, mai sensibilă la mulțimea manifestărilor și aspirațiilor umane. În sânul ei, alături de senatori, de proconsuli, de generali, de tribuni ai poporului, de patricieni superbi sau de plebei emancipați pe cale de a dobândi bogății și putere politică, poate figura acum și poetul.

În bună parte, transformarea de care e vorba s-a datorat influenței grecești. Mai întâi, această influență s-a manifestat pe cale etruscă. Etruscii, care în materie de artă și de cultură au fost primii învățători ai Romei, erau pe jumătate greci. Nu aveau, în posibilitățile și manifestările lor artistice, finețea, rafinamentul ori farmecul grecilor adevărați; dar, oricum, stăruiau pe linia acestora, și față de nivelurile rudimentare ale populației locale superioritatea lor artistică era notorie. Într-o a doua fază, trebuie să marcăm legăturile Romei cu orașele învinse din Italia meridională. Aici, contactul cu elenismul a fost mai viu, mai direct și mai bogat. Multe din aceste orașe fuseseră întemciate de greci pe cale de expansiune economică. Viața dinăuntru lor avea stil și coloratură grecească; în plus, decadența politică a Atenei și situația ei din ce în ce mai grea făcuseră ca numeroși scriitori, filozofi, învățați și artiști să găsească în cuprinsul lor un loc de refugiu și un câmp mai bun de manifestare. Prețuirea pentru lucrurile grecești era generală. Se imita

tot: de la detalii de viață materială – îmbrăcăminte, mobilier, bucătărie etc. – până la sisteme și idei filozofice, forme literare, instituții de învățământ. Romanii erau victorioși militari și politici; grecii, însă, păstrau de partea lor prestigiile morale și spirituale. Faptul a continuat fără întrerupere secole în șir. Sub acțiunea lui, Roma a cunoscut rând pe rând toate capodoperele literaturii și gândirii elene. Tot sub această acțiune, Roma a pus bazele propriei ei literaturi.

În zidul vechii mentalități latine, literatura greacă a făcut spărturi însemnate. Putem constata acum o mai pronunțată afirmare individualistă. *Iliada* și *Odissea* înfățișează tot timpul cetatea, cu legile și înălțimile ei suverane; în același timp, însă, ne fac să simțim și cultul omului mare, în luptă dramatică fie cu proprii lui semeni, fie cu natura, fie cu zeii înșiși. Prin ei înșiși, latinii n-ar fi găsit calea poeziei lirice, nici pe aceea a gândirii filozofice în căutarea liberă a adevărului, discipline care la greci – după cum știm – erau naturale și izvorau din chiar modul lor de simțire a lumii. Patriotismul roman este încă în ființă, dar nu mai are ca în trecut respectul aproape superstițios al instituțiilor de stat. Zeii, legile, familia, magistrații, preceptele oficiale de morală – toate acestea încep să fie puse în discuție. Se critică, se satirizează, se întrețin dezbateri prelungite. Cetățeanul roman continuă să fie și să se simtă cetățean roman; dar, nu e mai puțin adevărat că noțiunea socratică de „cetățean al lumii“, oarecum îl stăpânește și ea. Gândirea liberă nu mai e respinsă; scepticismul, cu sinuozitățile și îndoielile lui intime, câștigă adepti; viziunea umană și artistică a vieții prinde rădăcini. E vorba de un sentiment universalist, pe care grecii îl gândiseră pe planuri abstracte dar pe care nu-l putuseră aplica la viața politică a propriilor lor cetăți, Roma, acum, începe să-l încorporeze în fapte. Cruzimea inițială a vechilor cuceritori barbari se transformă într-o conștiință mai organizată de construcție și de solidaritate umană. Cuceririle continuă; dar acestea nu mai sunt simple exploatări ale popoarelor învinse, ci sunt urmate de întinse opere de organizare, sub semnul cărora știm că s-a constituit și a progresat ideea de *pax romana*. Cicero și Seneca vorbesc despre *caritas generis humani*; gândirea latină își asociază tot mai multe criterii moraliste iar dreptul roman vine să dea tuturor acestor aspirații și înfăptuiri umanitare o coerență logică de sistem. Deopotrivă, spiritul roman devine mai atent și mai receptiv față de valorile estetice. Nu e de ajuns ca lucrurile să fie utile și juste; deopotrivă, mai trebuie ca acestea să cuprindă în ele *frumusețe și bunătate*.

Într-adevăr, au existat scriitori latini care au exagerat și au căzut în diletantism; fiind prea tributari modelului grec, n-au mai ținut seamă de specificul și autenticitatea fondurilor lor naționale. Dar, în cazurile în care încorporarea influenței grecești a fost făcută cu măsură, și în care această influență n-a încălecat drepturile vocației autohtone ci dimpotrivă le-a adus o lumină nouă, geniul latin a putut să dea în literatură o creație originală și valoroasă: o creație, pe de o parte capabilă să exprime autoritatea și voința de înfăptuire practică a unui popor de constructori, pe de altă parte să poarte cu ea insigne artistice ale unei frumuseți înalte și substanțiale.

La început, această influență a avut girul statului și sprijinul aproape necondiționat al păturii aristocratice. Primele reprezentații de teatru, concepute după modelul grec, au fost organizate din ordinul senatului. Devenise în stilul vieții nobile, ca marii aristocrați să se înconjoare de poeți, cărora să le acorde înaltul lor patronaj. În schimbul unor servicii literare, care adeseori erau mai mult manifestări de flaterie convențională, acești poeți se bucurau de onoruri importante, echivalând câteodată cu adevărate protecții oficiale de stat.

La un moment dat, această situație a început să trezească reacții. Pătura aristocratică, rafinată și deci mai sensibilă la valorile culturii elene, continua să se grecezeze. În schimb, părți întregi din păturile populare, legate mai cu seamă de viața agricolă a țării, vedeau în această grecizare o smulgere din tradițiile sănătoase ale poporului și în consecință o cale de mari pericole în viața sufletească și morală a acestuia. De aici, un lanț întreg de rechizitorii și de chemări la ordine, în care glasul lui Caton a răsunat cu deosebire.

Trebuie să știm, însă, că spiritul roman nu s-a supus în totul influenței grecești; oricum, în complexul rezultat din această întâlnire, el a continuat să-și păstreze personalitatea, impunând în mersul lucrurilor o parte proprie de determinare. Să nu uităm, de pildă, că aproape toți scriitorii erau moralisti, ceea ce constituie o caracteristică latină. Nota stoică din gândirea lor avea mai mult o direcție practică, deosebindu-se astfel de cea speculativă a grecilor. Istoria, și ea, pe lângă interesul în sine, era privită și ca o disciplină de utilitate directă, putând și trebuind să ajute la întemeierea unei științe politice: știința conducerii statului. În comedie – Plaut și Terențiu ne vor fi în curând marea mărturie – ce trebuie să conteze mai presus de orice este observarea vieții, cu mulțimea și varietatea desfășurărilor ei practice. Imaginația greacă, cu strălucirile ei caracteristice, va stăpâni de acum înainte multe din manifestările scriitorilor latini; nu e însă mai puțin adevărat că bunul-simț roman și sensul judicios al construcției vor rămâne mai departe pe locurile lor, ca note predominante, ca semne de neînvinci ale creației latine.

3. Caracteristici generale

Literatura latină nu este, ca literatura greacă, un produs spontan al comunității naționale. Conținuturile ei cuprind elemente indigene, dar și tot atâtea elemente importante. Fuzionarea acestora a cerut o muncă îndelungă și laborioasă, în care pornirile simțirii poetice au avut nevoie să fie susținute la tot pasul de către eforturi ale gândirii. Unificarea s-a produs, dar nu în acea măsură în care integrarea elementelor să pară naturală și contopirea cu datele locale ale vieții latine să devină organică. De aceea, literatura latină nu are libertatea, suplețea și acele revărsări luminoase de poezie care fac farmecul creației elene. Efortul de voință și de disciplină prin care a trebuit să fie cucerită i-a lăsat o întipărire de constrângere și de duritate.

Nu găsim în literatura latină nici mari îndrăzneți, nici mari inițiative. Reprezentanții ei – în orice caz majoritatea acestora – au de regulă ori timiditate

ori o notă de pedanterie distantă, ceea ce și într-un caz și într-altul îi fac să rămână departe de spontaneitatea simțirilor și a adevărilor populare. În jurul lor nu se află națiunea, ci doar cercuri de inițiați. Nu întâlnim, ca în cetățile grecești, participarea febrilă și multiplă a poporului la viața și semnificațiile operelor literare. Lipsește acel public viu, prezent, care prin însuflețirea, prin scânteierile sale de inteligență și prin intuiția sa artistică făcea din scriitori greci și din operele lor exponenți de adâncime ale unei concepții comune de viață.

În primele perioade ale literaturii latine, scriitorii au provenit din rândurile libertților sau chiar ale sclavilor: Livius, Plaut, Caecilius, Terențiu, Horațiu ș.a. Abia mai târziu, s-au ridicat scriitori și dintre aristocrați: Cezar, Salustiu, Tacit, Pliniu-cel-Tânăr. Literatura multora dintre aceștia purta în ea un caracter de școală; tindea parcă mai mult înspre diviziuni și specializări profesionale ale literelor, decât înspre comunicări lirice cu sensibilitatea în mișcare a mulțimilor.

În vreme ce literatura greacă a avut o evoluție continuă, în cadrul căreia genurile au putut să se formeze și să dureze într-un acord organic cu aspirațiile de viață ale comunității naționale, precum și cu regulile generale ale dezvoltării artistice, literatura latină, dimpotrivă, a navigat neîntrerupt printre pericole. Există genuri întregi, cărora aproape nu le-a dat nici o viață. Tot așa, a cunoscut epoci de creație superioară, alături de altele de sterilitate. S-a realizat prin extreme: ori opere superioare, ori altele aproape banale. Influența greacă, și ea, s-a petrecut în mod inegal și discontinuu: ori a procedat prin imitări greoaie și stângace, ca de pildă în comediile lui Plaut și în operele primilor poeți tragici, ori prin imitări savante în meșteșugul și rafinamentul lor, ca în scrierile lui Propertiu și Ovidiu. Scriitorii formați prin excelență sub acțiunea influenței grecești se situează pe extreme: unii au rămas primitivi, în timp ce alții au mers cu rafinamentul lor până la decadentism. În sfârșit, nu trebuie să uităm principala inegalitate: dezvoltare majoră în direcție genurilor cu rezonanță practică: epopee, elocință, istorie, morală – și în schimb doar afirmări minimale (minimale, pentru cerințele de integritate ale unei mari literaturi naționale) în genurile cu fond liric, printre care trebuie numărată și creația dramatică.

Teatrul – după cum vom vedea în cele ce urmează – își are în cuprinsul culturii și creației literare latine o poziție bine definită. N-a izbutit, însă, să realizeze respirații mari. Născut prea mult sub semnul influenței grecești, el n-a putut să găsească la Roma un cadru egal de aclimatizare. De aceea, viața lui a fost relativ scurtă. Teatrul – pentru a fi mare, după modelul elen – ar fi avut nevoie de public, de entuziasm colectiv, de anume libertăți democratice, de o împletire pe planuri întinse a conștiinței cetățenești cu sentimentul artistic al vieții. Scriitorii latini, cu limba lor prea logică, cu publicul lor de aristocrați ori de privilegiați ai instrucției, s-au situat deasupra maselor. Nici ei n-au înțeles spiritul mulțimilor, și nici acestea nu i-au urmat. Acești scriitori n-au cerat un public național, de mulțimi organice; s-au adresat – să zicem – unui public cu o disciplină a cetății și a artei, nu însă și cu o pasiune vie, trăită, a acestora. Or, fără un asemenea public, se înțelege de la sine, teatrul, el în primul rând, era lipsit de condițiile necesare unor mari realizări.

Capitolul XIII

TEATRUL LATIN. ÎNCEPUTURI. ORGANIZARE MATERIALĂ

1. Începuturi

Multe dintre primele manifestări de viață ale lumii latine ne dovedesc interes și aplecări naturale pentru ideea de spectaculozitate.

Dintre faptele în joc, unele aveau caracter religios. Cultul morților, mulțimea de lari și penai, aparițiile funebre, toate acestea cereau desfășurări largi, ceremonioase, în care nota solemnă trebuia să se îmbine cu una patetică. O seamă de rituri primitive aduse din Etruscia includeau în ritualul lor anume drame liturgice ale căror cântări în versuri trebuiau să fie acompaniate de muzică instrumentală. Figurațiile simbolice erau prețuite; colegiile sacerdotale le sprijineau și le împrumutau fast. De exemplu: vestalele, asistate de mai mulți preoți, aruncau în Tibru un simulacru de bătrân în lemn, pentru a se comemora astfel victimele cerute de Saturn; sau: în ziua de 1 martie, preoții sabini, îmbrăcați ca de ceremonie în haine de purpură și echipați ca pentru luptă, mergeau în procesiune pe străzile Romei, păstrând cadența înnurilor ce se intonau și celebrând astfel zeități ca Hercule, Marte, Janus, Lucia Volumna ori Junona de Mania, mama lărilor. Misterele, în cadrul cărora sacerdoțiul instruia pe inițiați, procedau de asemenea cu pompă și spectaculozitate.

De ce, oare, aceste aplecări spre fast și reprezentare scenică n-au evoluat ca la greci înspre o creație dramatică sigură și autentică? Explicația stă în aceea că la romani cultul nu mijlocea comunicări intense între oameni și divinitate, ci stăruia pe planuri oficiale și convenționale, slujind în special voinței de putere și de prestigiu a statului.

Să venim, acum, la ceea ce ne interesează mai de aproape. La început, avem de-a face doar cu manifestări rustice și rudimentare. Pe timpul culesului de vii, țăranii pe jumătate beți schimbau între ei glume grosolane și adesea pline de vulgaritate, așa-numitele *opprobria rustica*. Lăsate să evolueze singure, prin

propriile lor puteri, e greu să presupunem că acestea ar fi devenit vreodată manifestări propriu-zise de teatru. Intrând însă sub influența etruscă, au început să se organizeze. Cântecul, dansurile și gesturile împrumutate de la etrusci le-au dat o oarecare ținută și oarecare conținuturi scenice. Curând, vor începe să se construiască teatre și să apară și unele formații actricești.

Prin influența etruscă, indirect, s-a petrecut de fapt, o influență greacă. Jocurile etrusce – a căror imagine o avem din ceea ce ni s-a putut păstra pe diferite picturi funerare – se inspirau din jocurile grecești. Ele constau din demonstrații atletice, curse de care, întreceri și lupte de tot felul. Manifestările aveau loc în onoarea principalei zeități latine, Jupiter Capitolinul. Serbarea se deschidea printr-o defilare a tuturor actorilor, defilare ce trebuia să reproducă cu exactitate urcarea triumfală a sărbătoritului spre Capitol. Cortegiul era impunător. Urmau concurenții, statuile zeilor și carul pe care se afla triumfătorul, înveșmântat ca Jupiter. Înaintea și înapoia acestora se încolonav corurile de dansatori lidieni, numeroși histrioni și cântăreții din flaute sau din țiter. Întocmai cum în cortegiile grecești corurile de satiri își propuneau să figureze prin mimica și gesturile lor fabulele dramelor satirice, tot așa, în aceste cortegii corurile subliniau ideea serbării prin dansuri mimate în acompaniament de muzică, fără cuvinte. Se citează anul 366 î.Ch., ca dată a primei apariții de actori la Roma. Aceștia au fost chemați din Etruria, sub consulatul lui C. Sulpicius Peticus și C. Licinius Stolon, pentru ca prin jocurile lor să potolească o mănie a zeilor, ce se abătuse sub formă de boli și epidemii asupra cetății.

Titus-Livius dă în scrierile sale numeroase referințe cu privire la începuturile teatrului roman. El se referă mai cu seamă la *cântecul fescennine*, numite astfel după orașul etrusc *Fescennium*, din care se trăgea modelul lor. Acestea erau niște glume improvizate, în versificații rudimentare și informale, pe care și le schimbau între ei diferiți tineri gălăgioși, spoți pe obraz cu sucuri de plante sau purtând măști făcute din scoarță de copac. Adesea erau însoțite și de dans. Zadarnic, însă tinerii care le rosteau sau le cântau încercau să acordeze gesturile cu cuvintele. Partea licențioasă din cântecul fescennine avea conținut satiric, de o natură asemănătoare cu spiritul de parodie, care în secolul al IV-lea î.Ch. a înflorit în toată Grecia-Mare.

În aceleași scrieri, Titus-Livius ne vorbește despre actorii profesioniști, cărora li se dădea numele etrusc de *histrioni*. Ei proveneau din pătura de jos; erau fie sclavi, fie liberi, fie plebei săraci, de pe treapta cea mai obscură a acestei populații. Asupra profesiei lor apăseau prejudecăți insistente. Această profesiune era socotită ca dezonorantă, ceea ce a făcut ca multă vreme statul să nu-i acorde nici o protecție. Pe când la greci corul funcționa sub conducerea arhontului eponim, și a face parte dintr-un cor tragic alcătuia o onoare cetățenească, la romani, dimpotrivă, atribuțiile de teatru erau lăsate cu dispreț pe seama sclavilor și a histrionilor de extracție inferioară.

Însă, chiar așa disprețuiți și împinși către marginea societății, acești histrioni au îndeplinit o funcțiune utilă. Oricum, începuturile teatrului latin le datoresc

mult. De la o vreme, ei nu s-au mai mulțumit cu ceea ce puteau improviza în mod rudimentar și fără artă, ei au simțit nevoia să treacă la manifestări mai susținute, cu mai mult conținut scenic. În plus, măiestria lor de actori, de dansatori și de muzicanți a impresionat pe romani, mulți din aceștia rămânând câștigați în întregime. Tinerii romani păreau bucuroși să le învețe meșteșugul; de aceea, îi vom și vedea imitându-le gesturile, felul de joc și procedeele de compunere a textelor. Producțiunile pe care le-au dat la iveală, fără a se depărta prea mult de cântecele fescennine, însemnau totuși ceva mai mult decât acestea. Le cunoșteam sub numele de *satire* sau *sature* (în limba latină veche, acest termen desemna un înțeles de *amestec*, un fel de mâncare făcută din mai multe alimente). În speță, e vorba de un amestec de cântece, rostite în diferite dialecte particulare, însoțite de muzică, de dans și de pantomimă. Cuvintele cântate erau potrivite după partitura flautului. Le vom găsi un corespondent în Evul Mediu, sub forma de *farse*, de *farcitures*. Față de manifestările de dinaintea lor, *saturele* aveau o linie mai marcată, o ținută; chiar dacă nu semănau propriu-zis cu piesele de teatru, oricum, porneau să semene cu acestea. Începutul, deci, era făcut. S-ar fi putut ca din aceste începuturi să rezulte drumul spre o creație dramatică autonomă. Faptul însă nu s-a petrecut – sau cel mult s-a petrecut în proporții minime – pentru că influența străină, mult mai puternică decât aceste înfiripări autohtone, le-a înăbușit din primul moment dezvoltarea. Nu înseamnă, însă, că în teatrul care va lua ființă de-acum înainte, teatru de vizibilă influență greacă, semnificațiile și coloriturile specific latine vor lipsi cu desăvârșire.

2. Organizarea materială

Cum am mai spus, teatrul latin și-a găsit calea principalei sale dezvoltări, din clipa în care a început să resimtă de aproape influența greacă. N-a izbutit însă să-și întreacă modelul, și nici chiar să-l egaleze. Întotdeauna, creația dramatică latină a rămas mult inferioară celei reprezentată la greci de Eschil, Sofocle și Aristofan.

Nu același lucru s-a petrecut și cu edificiile de teatru. În această direcție, cu spiritul lor utilitarist de constructori, latinii i-au depășit cu mult pe greci.

Câtăva vreme, cadrul material a stăruit să rămână simplu, păstrându-și prin aceasta o notă de originalitate. Reprezentațiile se dădeau pe o estradă de lemn, ridicată provizoriu în for, în marele circ sau în vecinătatea templelor. La mijlocul acestei estrade se afla un perete subțire de scânduri care o împărțea în două încăperi: cea dintâi, *pulpitum* sau *proscenium*, era rezervată pentru evoluția artiștilor; cealaltă slujea drept culise. În fața estradei, pe un spațiu mărginit de o barieră, se înghesuiau spectatorii. Unii din aceștia stăteau în picioare, alții trântiți pe jos, iar alții – mai prevăzători – pe scaune aduse de-acasă.

Când Roma a luat contact cu peninsula helenică, impresionându-se de bogăția statuară a acesteia, s-a gândit să înfăptuiască o bogăție asemănătoare și la ea acasă. Curând, cetatea avea să se umple de statui copiate după modelul grec. Era o operă

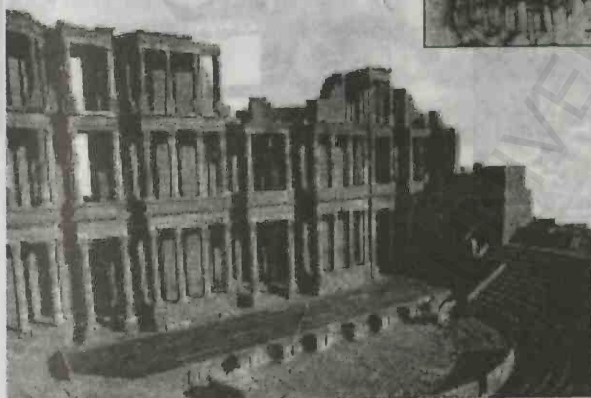
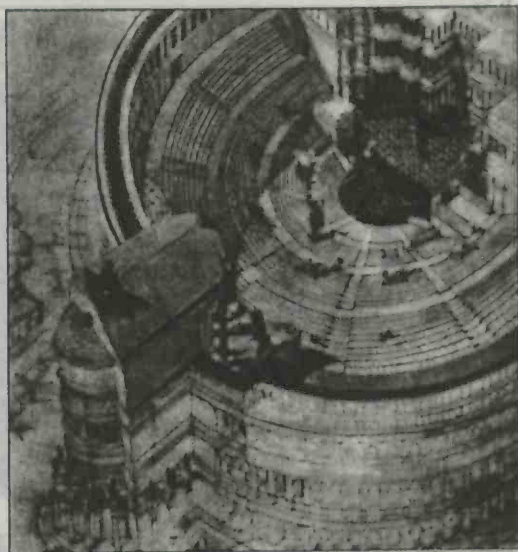
de exterior, nu și una de interioritate artistică. Arhitecții latini, atât de fermi și de preciși când aveau de construit cu logică monumente de edilitate și de utilitate publică, în materie de artă propriu-zisă s-au dovedit mai stângaci. N-au pătruns lecția învățătorilor greci decât în parte. Au amestecat stilurile, au supraîncărcat fațadele, s-au preocupat mai cu seamă de decor. O dovadă, în această privință, o avem și în construcțiile de teatru. Teatrul de la Pompei, de pildă, putea să cuprindă patruzeci de mii de spectatori; teatrul lui Marcellus – deși socotit ca unul din cele mai mici ale Romei – avea nu mai puțin de douăzeci și două de mii de locuri; teatrul ridicat de edilul Marcus Scaurus era făcut pentru optzeci de mii de spectatori. Față de proporțiile acestea, teatrele grecești rămăneau pitice. Bogăția arhitectonică rivaliza cu mărimea construcțiilor. Astfel, la ultimul din teatrele amintite mai sus, scena era decorată de trei sute și șazeci de coloane, iar între acestea erau așezate trei mii de statui.

În general, dispoziția acestor teatre urmărea planul grec. Punea poate în plus – dacă ar fi să ne conducem după datele analizate în secolul I d.Ch. de către vestitul arhitect Vitruviu – mai multă rigoare geometrică. Hemiciclul, cu înfățișarea strictă a unei jumătăți de circumferință, avea ca diametru marginea exterioară a *proscenium*-ului. *Proscenium*-ul, mai lung și mai larg decât *logeion*-ul helenic, era însă mai puțin ridicat decât acesta. Se păstra deci dispoziția din vechiul eșafodaj, la care se adăuga acum tendința de a vedea în mare a noilor constructori. Zidul scenei, străpuns de trei uși, avea o formă ușor curbată înspre centru. Amfiteatrele nu se sprijineau ca la greci pe o stâncă, ci erau construite din zidărie solidă, adesea în câmp deschis.

În rest, nici o schimbare importantă. Ca și la construcțiile grecești, *proscenium*-ul prezenta câte un ieșind pe fiecare din laturile sale. Clădirile de pe scenă adăposteau cabine pentru actori, foaiere și magazine. Decorurile și mașinile de scenă aveau aceeași concepție ca la greci.

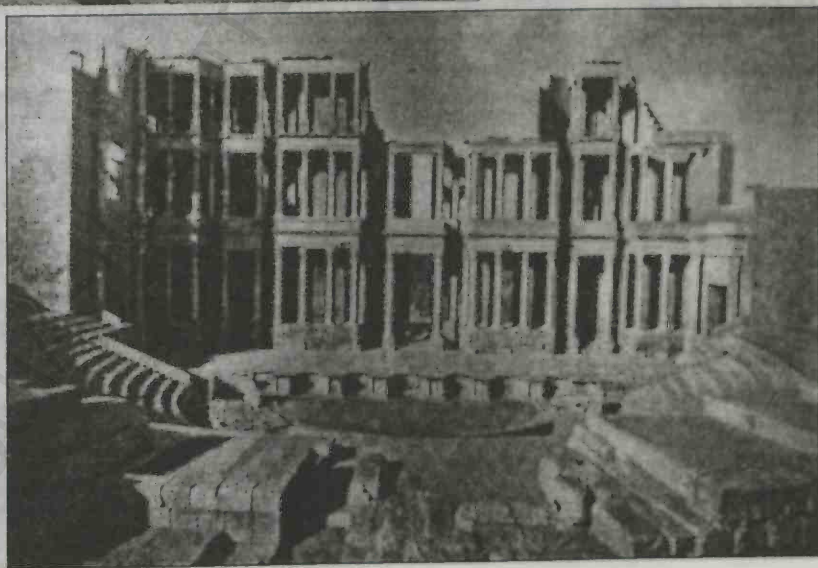
Partea ornamentală era larg dezvoltată. Celor trei etaje ale scenei li se dădea fațadă de temple ori de palate, cu bogăție de coloane și de statui. Se menționează apariția cortinei (*aulaea*, *siparium*). *Proscenium*-ul era acoperit de o profunzime de stoffe scumpe și de mobilier făcut din ivoariu, aur și argint. Se avea în vedere ca spectatorul să rămână impresionat și să poată urmări reprezentația în condiții de comoditate. Multă vreme *orchestra* a fost păstrată în mod mai mult mecanic; neexistând corul, ea nu avea ca la greci o funcțiune precisă în desfășurarea spectacolului. Mai târziu, pe ea s-au așezat fotoliile de cinste ale senatorilor și ale înalților demnitari ai cetății. La extremitățile *proscenium*-ului se aflau cele două loji de onoare: una a împăratului și a marilor personaje din suita sa, cealaltă a împărătesei și a vestalelor. Gradenurile erau străbătute de scări și de intervale confortabile, pe care mișcarea publicului se putea face cu ușurință. Unele din aceste culoare conduceau la galerii tăiate în adâncimile incintei. Construcțiile erau împodobite cu colonade și pilaștri sculptați, erau înconjurate de grădini și peluze mărețe. În zilele toride, o pânză imensă (*vellum*) se întindea peste tot hemiciclul, ferind pe spectatori de razele arzătoare ale soarelui.

Reconstituire a teatrului lui Pompei din
Roma, în viziunea arhitectului italian
Limongelli.



Teatrul din Sabrata, Libia.
Zidul scenei, foarte ridicat, era
tot atât de înalt ca ultima
gradenă a spectatoriilor.

Scena teatrului roman din
Sabrata.





Dansatoarele. Vas ritual din teracotă. Figurinele sculptate sunt frecvente în cultura etruscă.
Muzeul Villa Giulia Roma, sec. V î.Ch.



Dansator etrusc.
(După Silvio d'Amico, op. cit.).



Doi actori romani într-o scenă de tragedie.
(Detaliu dintr-o sculptură, teatrul din Sabrata, oraș antic pe țărmul Tripolitaniei).

Actor. Primii actori la Roma erau etrusci care practicau cântul și dansul. Frescă din Herculaneum.
Muzeul Național Napoli.

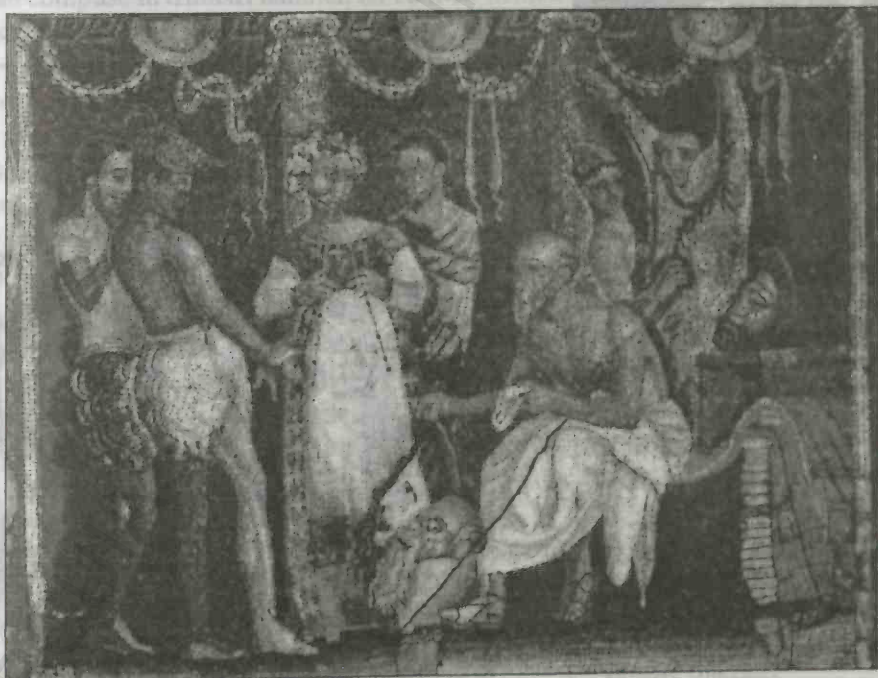




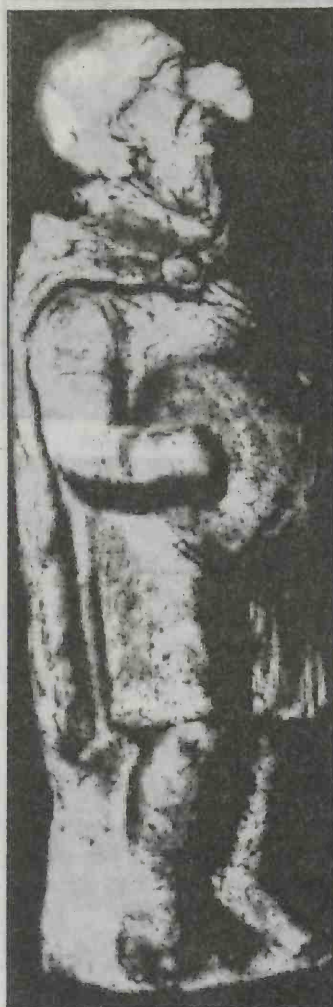
Statueta unui actor comic, cu mască și coroană pe cap.
(Muzeul Vatican, Roma).



Mască tragică (Fragment dintr-o frescă
de la Herculaneum, Muzeul Național,
Napoli).



Coreg instruind pe actori. (Muzeul Național, Napoli).



Figură din comediile *atellane*.
Dosennus: cocoșat, caricatură de
atoateștiutor, pedant de bălci.



Mască de comedie. Statuia Thaliei (detaliu).



Actori reprezentând personaje din
comediile *atellane*.
(După Silvio d'Amico, *op. cit.*).

Primul teatru de piatră a fost înălțat de Pompei, în anul 61 î.Ch., în vecinătatea câmpului lui Marte. Înainte de această dată, teatrele erau construite în mod provizoriu din lemn (*pulpita*). Piesele lui Plaut și Terențiu – care au marcat momentele de apogeu ale comediei latine – au fost reprezentate în asemenea teatre de lemn.

Reprezentarea pieselor latine cerea un număr de actori mai mare decât la piesele grecești. Pe când acestea erau jucate de către trei actori, comediiile lui Plaut cereau cel puțin cinci; unele comedii ale lui Terențiu cereau chiar șase.

O comedie de tip *palliata* – cum vom vedea, tipul cel mai reprezentativ în creația comică latină – începea de obicei cu un prolog, în care se făcea rezumatul piesei ce urma a fi reprezentată. Câteodată acest prolog era un prilej pentru autor de a se adresa direct publicului, ceea ce ne amintește de *parabaza* din vechea comedie atică. Atât dramele tragice cât și cele comice nu aveau coruri; în această privință, urmau modelul noii comedii atice. Au făcut excepție doar tragediile lui Seneca, mai târziu, în epoca imperială. După toate probabilitățile, însă, aceste tragedii n-au fost niciodată reprezentate pe scenă, ci numai recitate de către autor, în fața unui auditoriu selecționat. De regulă, piesele erau însoțite de muzică; de aceea, rolurile actorilor erau de două categorii: *diverbia* – care cuprindeau monologuri sau dialoguri vorbite, și *cantica* – adică monologuri sau dialoguri cântate. Adesea acestea se deosebeau și prin metrul lor, adică prin forma prosodică în care erau compuse: în comediiile lui Plaut și Terențiu, aproape de regulă, *diverbia* erau compuse în trimetri iambici, iar *cantica* în metri mai diferiți (trohaici, crețici, bacchici etc.). Acompaniamentul muzical la *cantica* era susținut de flaut.

La început, actorul avea socialmente o situație de *paria*. Provenea, aproape exclusiv, din rândurile sclavilor și ale libertilor. Era privit de sus, și doar rareori i se acorda o considerație socială mai pronunțată. Se petreceau însă și excepții. Se spune – de pildă – că în vremea lui Cicero un actor tragic ca Esop sau un actor comic ca Roscius se bucurau de o prețuire generală și că erau primiți cu însoțire în cele mai bune familii romane. În primele timpuri, actorii funcționau sporadic, fiecare descercându-se după cum apuca sau avea norocul. Mai târziu ei s-au organizat în trupe (*greges*), conduse de câte un șef (*dominus gregis*), care putea să fie și un sclav sau un libert. Livius Andronicus și Plaut – ca să nu luăm decât pe aceștia – confirmă faptul. Paralel cu direcția artistică, acești șefi îndeplineau și o funcțiune literară, întrucât adesea ei, și nu alții, erau aceia care scriau piesele ce urmau să fie reprezentate. Sub alte forme, și cu alte proporții, faptul acesta avea să se repete și mai târziu cu Shakespeare și Molière, ambii conducători de trupe actoricești și autori dramatice de geniu.

Câtă vreme teatrul și tagma actoricească au fost stigmatizate cu vehemență, statul nu și-a simțit față de ele vreo obligație specială. Cu timpul, însă, lucrurile s-au mai atenuat. Încetul cu încetul, teatrul a început să intre în cultul oficial și să capete girul statului. La un moment dat, în rândurile divertismentelor pe care statul înțelegea să le ofere gratuit populației romane, au fost înscrise și reprezentațiile de teatru. Acesta apărea alături de numeroase alte manifestări și exhibiții, multe

din ele fără conținut artistic: dansuri, lupte de gladiatori, lupte de fiare sălbatice, jocuri de arenă etc.

Nu trebuie să ascundem că adesea aceste manifestări brutale treceau înaintea reprezentațiilor de teatru, bucurându-se de mai multă atenție și prețuire atât din partea publicului cât și din aceea a oficialității. Față de ele, teatrul avea oarecum situația Cenușăresei. Atmosfera de la Roma și din celelalte orașe latine era alta decât în cetățile grecești. Nicăieri aici nu găsim splendoarea de la greci a serbărilor dionisiace, și mai cu seamă acea nobilă contagiune a unui public stăpânit de emoția reprezentației dramatice până în străfundurile sale morale. Chiar în cadrul cultului oficial, semnificația atribuită jocurilor scenice era relativ mică. Acestea erau celebrate – să zicem – fie pentru a aduce mulțumiri zeilor, fie pentru a le implora ceva, fie pentru a cinsti memoria unor morți iluștri; toate acestea erau practicate cu fast și cu orgoliu statal, nu însă și cu interiorizări de poezie sau cu participări emotive ale maselor de spectatori. Legate de calendarul vieții publice, aceste reprezentații erau încadrate în ceremoniile periodice numite *Megalensia* sau *Ludi Romani*. Primele aveau loc la începutul lunii aprilie, celelalte în septembrie. Și unele și celelalte se aflau sub supravegherea edililor curuli, însărcinați special cu această atribuție.

Se juca o singură piesă pe zi; reprezentarea ei dura între două și trei ore, de obicei orele de la amiază. În comediile *atellane*, întrebuintarea măștilor era tradițională; în comediile *palliatae*, ele au fost adoptate abia după epoca lui Terențiu. Autorii și actorii angajați pentru aceste reprezentații oficiale erau plătiți de către magistrați însărcinați cu prezidarea lor. Se crede că remunerația era mică. În cazul că piesa era respinsă de public – prin sistemul fluierăturii – autorul nu primea nici o indemnizație. Nu se organizau, ca la Atena, concursuri dramatice. În orice caz, în cetățile latine ideea concursului n-a prins. Puținele încercări în această direcție au rămas fără rezultat și n-au lăsat în opinia comună a lumii latine nici o amintire mai durabilă.

Privind lucrurile comparativ, trebuie să spunem că față de teatrul grec teatrul latin s-a dezvoltat în condiții ingrate. N-a avut susținere morală și intelectuală, nici din partea unui public cu educație literară, nici a unui public doritor, să găsească în spectacolele de teatru o justificare a convingerilor sale civice. Niciodată, spectacolelor de teatru nu li s-a dat un relief principal; întotdeauna jocurile de circ și întrecerile de arenă, cu puterea lor de a măguli vulgaritatea și de a întreține gustul de senzational, au făcut concurență teatrului. Chiar când se petreceau în cadrul unor mari serbări cu caracter popular și religios, fiind precedate de cortegii sacerdotale și de jertfe înălțate solemn pe altare publice, încă și atunci aceste manifestări de teatru nu aveau deplină măreție. Lipsea din ele marea notă de sinceritate și de vibrație mai prelungă a cugetului comun. Fastul de care se înconjurau nu pleca dintr-un respect adânc al acestor forme de artă, ci din motive de propagandă și de interese demagogice, pe care magistratul însărcinat cu organizarea lor le interpreta în numele conducătorilor iubitori de putere sau al împăratului. Mulțimea vedea în ele mai mult prilejuri de desfătare, decât de

comuniune și de reculegere civică. Așa se și explică de ce multă vreme cetățenii liberi n-au fost admiși pe scenă; se recurgea la serviciile unor trupe de profesioniști, adică acei histrioni de care cetatea nu putea să se dispenseze, dar pe care pe de altă parte îi disprețuia cu stăruință. Câtă deosebire între coregul atenian și *dominus gregis* de la Roma! Amândoi, de fapt, aveau misiunea să organizeze și să conducă spectacole publice de teatru; numai că unul era ales dintre cei mai de seamă bărbați ai cetății, pe când celălalt era socotit un *paria* și purta pe el stigmatele aproape de neînălțurat ale unei infamii legale.

În asemenea condiții, se putea oare ca arta dramatică să prindă pe pământul latin rădăcini organice și să dea fructe pline de savoarea locului? Mărturia faptelor vorbește de la sine. O mare asimilare, în această direcție, nu s-a produs niciodată. Latinitatea n-a putut da, și în teatru, acea dovadă de forță și de originalitate pe care știm c-a dat-o în alte direcții ale minții și ale activității omenești. La romani, teatrul a rămas întotdeauna o vegetație exotică, de seră. Rareori, dacă s-a putut ridica deasupra modelului grec. Întipărirea acestuia i-a dominat atât fondul cât și forma. Toga romană, în care au apărut înveșmântate personajele, n-a făcut trup comun cu sângele și sufletul acestora; mai mult decât o îmbrăcăminte firească, ea putea fi considerată drept o deghizare arbitrară.

Capitolul XIV

TRAGEDIA LATINĂ

1. Câteva considerații generale

Genul tragic n-a încălzit niciodată, în mod deosebit, sufletul poporului latin. De cele mai multe ori simțirea comună a rămas rece la solicitările poeziei tragice. Fiind prea tributar modelului grec, acest gen n-a știut să aleagă și să găsească subiecte naționale, capabile să sesizeze sensibilitatea locală, făcând-o să vibreze intens. Presupunem că această răceală a ținut de însăși firea poporului. Horațiu ne arată că spectacolele materiale, cu mulțimea lor de revărsări făcute să încânte și să măgulească simțurile, se bucurau în aprecierea mulțimilor de mai multă trecere decât plăcerile de un ordin mai spiritualizat, pe care le-ar fi putut da teatrul serios. Obișnuite cu spectacolele sângeroase ale luptelor de gladiatori, era greu ca aceste mulțimi să se aplece cu același interes și asupra reprezentațiilor dramatice, să resimtă cu emoție pietatea tragică a acestora sau să se dedea cu căldură unor plăceri pure ale inteligenței unite cu altele ale sensibilității.

Relativ, durata tragediei latine a fost scurtă. Atât prin indiferența publicului cât și prin concurența pe care i-au făcut-o spectacolele comice (vom vedea, ulterior, că *atellanele* erau spectacole mult mai capabile să polarizeze simțirea națională și populară), ea și-a încetat timpuriu existența. Încă din epoca lui August, aproape că nu se mai dădeau reprezentații tragice. Genul – cel puțin în ce privește materializarea lui pe scenă – putea fi considerat ca apus. Diferite mărturii contemporane, e drept, vorbesc încă despre existența unor autori tragici cu reputație: Pomponius Secundus, Julius Maternus ș.a. Cum însă din operele lor nu ni s-a mai păstrat nimic, e greu ca prin simple supoziții sau referințe lăaturalnice să încercăm a modifica o impresie, mai bine zis aproape o certitudine generală.

În vremea aceasta, comedia a fost mai norocoasă. N-a dispărut o dată cu imperiul, ci i-a supraviețuit acestuia timp de secole. Până aproape în vremurile noastre, în unele din comediiile care la Roma și Napoli au făcut deliciul petrecerilor populare, se puteau găsi resturi de situații și personaje din vestite *atellane*.

Dar minimalizarea tragediei latine nu trebuie dusă prea departe. Există dovezi autentice că totuși acest gen a existat, că și-a avut și el viața lui, atât în conștiința păturii culte, cât și în adeziunea simțirii populare. Cicero vedea în tragedia latină o glorie a națiunii. Quintilian considera tragedia latină ca fiind cu mult superioară comediei; în susținerea convingerilor lui, acest autor părea gata să egaleze piese ca *Thieste* de Varus sau *Medeea* de Ovidiu cu cele mai bune tragedii grecești. Împăratul August, în chiar momentele de culme ale puterii sale, considera drept o onoare și o misiune să încerce a compune și el tragedii. Horațiu, care pe de o parte nu-și ascundea măhnirea că publicul latin prefera spectacole grosolane de circ, pe de altă parte stăruia să arate că există un suflu al cugetului latin și că acest suflu își afirmă una din puterile lui tocmai în creația tragică. Așa se și explică, de altminteri, atitudinea lui de temperare din *Ars Poetica*.

Exemplul împăratului făcuse să se nască o adevărată contagiune a creației tragice. Toți, poeți autentici ca și alții improvizați, se gândeau să compună tragedii. *Ars Poetica*, cu regulile și principiile ei severe de creație, a fost compusă și pentru a se pune o stavilă acestei invazii de imitație, de ușurință și de vanitate. Horațiu respecta prea mult genul tragic, ținea prea mult la demnitatea lui de gândire, pentru a-l lăsa pe seama improvizațiilor ori pe aceea a simplelor mode literare.

Cu excepția lui Seneca (despre care ne vom ocupa mai târziu și care alcătuiește în viața tragediei latine un capitol aparte), nu ni s-au păstrat din operele tragicilor latini decât fragmente. Multe din acestea sunt doar versuri sau maxime frumoase culese de gramaticieni sau de amatori de vorbe de spirit. Cele care prezintă un interes mai marcat, și care de fapt alcătuiesc principala documentație pe baza căreia au putut fi reconstituite caracterele tragediei latine, sunt fragmentele păstrate de Cicero și folosite de acesta ca podoabe poetice în tratatele sale de filozofie.

2. Livius Andronicus

Poetul era de origină greacă, probabil din Tarent. Se crede că a fost dat ca pradă de război în lotul familiei lui Livius Salinator, de la care mai târziu, prin eliberare și-a tras și numele. În casa stăpânilor săi a fost întrebuințat ca preceptor de limbă greacă și latină pentru copiii acestora.

După primul război punic, Senatul a ținut ca jocurile romane ce urmau să se țină pentru celebrarea victoriei să semene cu cele grecești. Cu această ocazie, Andronicus a fost însărcinat să traducă în latinește o tragedie și o comedie greacă. Întrucât această activitate a continuat și după aceea, suntem îndreptățiți să credem că prima încercare a avut succes. Încă dinainte, Livius Andronicus tradusese pentru elevii săi *Odiseea*, socotită drept cartea de căpătâi pentru educația tineretului grec. Acum, însă, prin activitatea sa de teatru, Livius Andronicus devenea într-un mod și mai viu, și mai activ, un principal agent al influenței grecești asupra noii culturi latine, încă în curs de formare.

Din toată opera lui tragică s-a mai putut salva doar atât: patruzeci de versuri și câteva titluri. Însă și așa, puține la număr, aceste urme sunt instructive. Aflăm din ele că Livius Andronicus n-a fost un creator, ci numai un traducător. Putem cel mult să-i atribuim, ca parte de contribuție originală, cele câteva parafraze adăugate textelor traduse. Ce trebuie mai cu seamă reținut, e că prin el teatrul latin a făcut cunoștință cu arta încadrată de reguli a grecilor. Istoriile literare îl șocotesc drept întemeietorul limbii literare, al poeziei și al artei dramatice la romani. Traducerile lui Livius Andronicus erau prozaice. Foloseau o limbă dură, fără destulă culoare și expresie poetică, dar vie și interesantă prin fermitatea ei. Împreună cu poemele autorului nostru, aceste traduceri pătrundeau în toate școlile latine, unde multă vreme au fost comentate și adeseori luate ca modele de literatură. Horațiu, cel atât de sever în ce privește respectul pentru tradițiile vechii poezii latine, aproba această inovație. Deși departe ca atmosferă poetică de căldura și arta originalelor grecești, traducерile lui Livius Andronicus au putut totuși să transmită lumii imaginea eroilor greci, cu trăsăturile lor pasionale, eroice, aventuroase, resemnate, într-un cuvânt cu caracteristicile lor profund *umane*. Forma, într-adevăr, era săracă; aceasta n-a împiedicat însă ca ea să redea lupta tragică a eroilor cu forțele de neînvins ale Destinului, să imprime în sensibilitatea noilor spectatori latini înțelesul dramatic al vieții și să producă asupra acestei sensibilități impresii puternice.

O dovadă, de ecoul pe care l-a putut avea acțiunea începută de Livius Andronicus, o găsim în dispoziția favorabilă pe care oficialitatea romană, plecând probabil de la rezultatele acestei acțiuni, a început s-o aibă față de manifestările de teatru. Astfel, Senatul a acordat confrăților lui Livius Andronicus – muzicanți, autori, actori – un loc de reuniune și de cult în templul Minervei, pe muntele Aventin. Mai mult decât atâta: Titus-Livius arată că în anul 207 î.Ch., în cursul celui de-al doilea război punic, poetul a fost însărcinat să compună un imn solemn, ce urma să fie cântat de un cor de douăzeci și șapte de fecioare, imn prin care trebuia să se mulțumească zeilor pentru victoria de la Metaur.

Prin Livius Andronicus, poezia greacă a căpătat drept de cetățenie certă la Roma; acesta e faptul care marchează, mai bine ca oricare altul, locul poetului în viața teatrului și a literaturii latine.

3. Naevius

Cnaeus Naevius a trăit între anii 270–202 î.Ch. Se deosebea mult ca fire de contemporanul său Livius Andronicus. În vreme ce acesta punea în lucrul său o silință răbdătoare și înțeleaptă, celălalt dădea dovadă de entuziasm și neastâmpăr. Manifesta în mod viu trăsăturile rasei sale de italian; ca soldat luptase în primul război punic, iar ca plebeu pasionat de politică avea să se aleagă din răzvrătirile lui împotriva aristocrației cu ani de închisoare și în cele din urmă cu un exil.

A debutat în teatru puțin timp după Livius Andronicus, către anul 234 î.Ch. A compus numeroase tragedii și comedii pentru jocurile care în epoca aceea

începuseră să reprezinte o importantă manifestare artistică a cetății. Majoritatea acestor tragedii se inspirau în mod vădit din piese și legende grecești. Avea însă și zvâcniri de originalitate. Astfel, într-una din piesele sale a pus în scenă copilăria lui Romulus și a lui Remus, întemeietorii legendari ai Romei; într-alta, după triumful din anul 222 î.Ch. al lui Marcellus, a reprezentat luarea localității Clastidium, un important fapt de arme din vechea perioadă a istoriei latine. Ambele subiecte erau tratate într-o notă de patetism și de însuflețire patriotică, făcând din scena dramatică un mijloc de sărbătorire și de propagare a unor triumfuri naționale.

Actorii distribuiți în aceste drame cu subiecte istorice apăreau pe scenă îmbrăcați ca senatorii sau ca demnitarii romani, cu togă brodată, așa-numita *praetexta*; de aici și denumirea de *fabulae praetextae*, dată acestor drame.

Deși pline de avânt și de simțire patriotică, tragediile lui Naevius n-au fost primite de către publicul latin cu prea multă căldură. Simplele traduceri din greacă ale lui Livius Andronicus au plăcut nemăsurat mai mult. Faptul pare ciudat; în orice caz, e greu să i se găsească explicații. Se poate, însă, ca el să fi fost în detrimentul literaturii latine; într-alt fel captat, și mai cu seamă într-alt fel susținut de către simțirea poporului său, nu este exclus ca momentul marcat de Naevius să fi putut însemna un început promițător, organic, de constituire și de creștere a unei tragedii latine originale.

În ce privește meșteșugul poetic, i se atribuie meritul de a fi introdus în teatrul latin versul dramatic prin excelență: iambul trimetric sau *senarius*.

Textele tragediilor lui Naevius nu ni se mai păstrează. Chiar dintre titluri, putem fi siguri doar de câteva: *Andromach sine Hector proficiscens*, *Danae*, *Hesione*, *Iphigenia*, *Lycurgus*, *Equus trojanus*.

Disponem doar de câteva fragmente tragice din care tot ce putem deduce e tonul de filozof moralist al poetului, încălzit pe alocuri de simțire lirică:

„Tată, sunt fericit să fiu lăudat de tine, un om pe care îl laudă toată lumea...”

„Spuneți-ne, în ce chip ați devenit stăpâni: prin forță sau prin șiretenie?”

„Averea câștigată ușor, ușor se și cheltuiește.”

„Fiul meu, așază aceasta în inima ta, cu grija cu care acela care culege în vie așază strugurii în coș!”

„Contemplă cu liniște frumusețea și chipul unei fecioare!”

Vom reveni asupra acestui autor, în dezvoltările închinat comediei latine. Ca poet comic, Naevius s-a bucurat din partea concetățenilor săi de o primire mai largă; de altminteri, însăși viața lui se leagă de acest gen prin mai multe acțiuni și episoade.

Istoriceste vorbind, Naevius are merite mari. Pe deasupra influenței grecești, de care a înțeles să nu se despartă niciodată, se simte la el o dorință și o străduință de originalitate latină. A izbutit – bineînțeles în condițiile începătoare de atunci ale culturii latine – să apropie unele elemente din fondul epic local de genurile

mai rafinate ale poeziei grecești și să le împrumute prin acest contact mai multă culoare și mai multă demnitate literară.

4. Ennius

Principală figură a vechilor tragici latini a fost Quintus Ennius. A trăit între anii 239–169 î.Ch. Deși născut în Calabria, viața și opera sa ni-l înfățișează ca având profunde trăsături și convingeri romane. Nu i se cunosc începuturile vieții. Când Cato l-a descoperit în Sardinia și l-a convins să vină la Roma, avea vârsta de treizeci și opt de ani. Sectator al doctrinelor pitagoreice, era pătruns de credința că sufletul lui Homer se reîncarnase într-al său. Cunoștea bine limba greacă și se bucura de reputația unui mare învățat. A dezvoltat o activitate literară întinsă, îmbrățișând genuri variate: epopee, tragedie, comedie, satiră, morală, filozofie, polemică ș.a. Ca simțire poetică, păstra legături vizibile cu înaintașii săi, Livius Andronicus și Naevius; ca viziune tindea spre genuri pe care în curând avea să le illustreze Horațiu și Virgil. Pe de o parte, deci, opera lui Ennius putea să măsoare progresele înregistrate de literatura latină între primul și cel de-al doilea război punic; pe de altă parte, ea marca un proces de tranziție între perioada de început a acestei literaturi și perioada ei clasică.

Din opera lui epică și tragică ni s-au păstrat fragmente mai abundente decât din poezii care i-au precedat. Săvârșirea și frumusețea lor ne ajută să înțelegem pentru ce în epoca lui s-a bucurat de prețuirea lui Scipion și a lui Caton și pentru ce Cicero vorbește despre el cu venerație.

Continuând pe Naevius, poetul nostru a urmărit să dea la iveală o operă care să însemne pentru poporul său ceea ce însemna *Iliada* pentru poporul grec. În opera sa *Annale* a dat la iveală un poem eroic, în optsprezece cărți, în care povestea toată istoria Romei, începând cu iubirea legendară a zeului Marte și ajungând până la al doilea război punic, redat cu multă însuflețire și cu tot atâtea detalii. Romanii au iubit acest poem, ca pe puține alte opere. Le sărbătorea gloria, le pune în lumină legendele naționale și în genere cuprindea acțiunile lor ca popor într-un suflu de mare poezie. În fond, *Annalele* aveau în totul înariparea, înțelesul și puterea de comunicare a unei epopei naționale.

Ennius a compus și opere dramatice: tragedii și comedii. Primele – mai importante și mai numeroase decât celelalte – s-au bucurat în ochii latinilor de o prețuire aproape egală cu aceea a *Annalelor*. S-au putut salva unele fragmente, ceea ce ne-a dat putința să reconstituim titlurile: *Achilles*, *Ajax*, *Alcmeon*, *Alexander*, *Andromacha*, *Antiope*, *Athamas*, *Cresphontes*, *Dulorestes*, *Erachteus*, *Eumenides*, *Hectoris Lytra*, *Hecuba*, *Iphigenia*, *Medeea*, *Medus*, *Melanippa*, *Nemea*, *Neptolemus*, *Phoenix*, *Telamon*, *Telephus*, *Thyestes*. După cum se vede din această înșirare, subiectele erau povești; aparțineau ciclului troian și deveniseră romane prin adopțiune. În două din ele, însă, se puneau în scenă evenimente latine: răpirea sabinelor și cucerirea Ambraciei.

Principalul model al lui Ennius a fost Euripide. Dramele în care să nu se fi inspirat din acesta au fost puține. Ca și modelul său, poetul din Ennius apărea dublat de un moralist. La pateticul poeziei, el adăuga tot timpul o aplecare spre considerații etico-religioase ca și spre argumentări filozofice. În teatrul lui pasiunile își dau mâna cu ideile. Personajele lui Ennius se întreabă asupra destinului și adesea pun în discuție hotărârile acestuia. O dată cu trăsăturile oamenilor analizează și caracterele zeilor. Le place să raționeze și să emită sentințe moralizatoare, cele mai multe din acestea stăpânite de un spirit epicurean. Nu se tăgăduiește că ar exista o rasă a zeilor; rămâne încă de văzut dacă aceștia se ocupă de rasa oamenilor, din moment ce constatăm că în viață cei buni nu sunt răsplătiți și cei răi nu sunt pedepsiți, ci adeseori se întâmplă tocmai contrariul. Perfecțiunii divine, deci, i se opun argumente scoase din spectacolul obișnuit al existenței. Situându-se sub același unghi de gândire, personajele lui Ennius fac aprecieri ironice la adresa acelora care socotesc că pot conduce pe alții prin diferite mijloace divinatorii și care în același timp în viața lor proprie nu pot să administreze nici cel mai neînsemnat lucru.

Sentimentul valorilor morale urmează de aproape gândurile și acțiunile personajelor. Faptul se traduce în aprecieri întocmite în stil de maxime; profunzimea conținuturilor lor se împletește strâns cu frumusețea artistică a formulării.

Iată, de pildă, argumente în sprijinul ideii de solidaritate umană:

„Omul care arată cu bunăvoință calea celui ce rătăcește se poartă ca acela care lasă și pe alții să-și aprindă făclia de la a sa; faptul că lumina a fost transmisă n-o împiedică să strălucească și mai departe.”

Își cristalizează ideile sale asupra vieții și asupra oamenilor în maxime:

„Prietenul sigur poate fi văzut mai cu seamă în timpuri nesigure.”

„Capul desprins de gât se rostogolește pe câmpie; ochii săi pe jumătate morți strălucesc, căutând parcă încă lumina.”

„Roma e în picioare, datorită datinilor ei străbune și oamenilor ei mari.”

Ca roman, stăpânit deci de idei caracteristice poporului său, Ennius socotește că dreptul are mai multă putere educativă asupra oamenilor decât virtutea; virtutea – declară unul dintre personajele sale – poate fi uneori atinsă și de către cei răi, pe când dreptul îi respinge întotdeauna pe aceștia.

Întocmai ca în teatrul atenian, ideea unei fatalități de neînlăturat este prezentă și în teatrul lui Ennius. Fondul filozofic și puterea dramatică a acestei idei întrec caracterul ei religios. Nu numai oamenii, dar și zeii sunt supuși unei forțe implacabile a Destinului. Nimeni n-ar putea să se sustragă legilor lui oarbe și supreme; acestea au fost hotărâte o dată pentru totdeauna. Stăpânirea pe care o pun asupra indivizilor este totală; cu voia sau fără voia lor, ei sunt ținuti să împlinească în viață rolul care le-a fost destinat.

Mărturisirile eroilor au forță dramatică. Nota lor patetică decurge simplu, natural, fără eforturi sau artificii. Sunt exprimate într-un ton cald, apropiat, semănând cu acela pe care îl întâlnim în viața obișnuită.

5. Pacuvius

Marcus Pacuvius, nepot de soră al lui Ennius, se înscrie deopotrivă în seria marilor tragici din perioada republicii. A trăit între anii 220–130 î.Ch. Pe lângă poezie, se ocupa și cu pictura, în care de asemenea se spune că ajunsese să fie reputat. Datorită firii lui bune, se bucura în lumea romană de multe prietenii. Horațiu vorbea cu mare admirație de poezie lui dramatică, socotindu-l unul dintre cei mai de seamă tragici ai vechii lumi latine.

Tragediile pe care le-a compus se rânduiesc în categoria *praetextae*, întrucât urmăreau să aducă în scenă subiecte romane. S-au bucurat de multă popularitate, până târziu, în timpul lui Iuliu Cezar, când continuau să fie jucate. Și ele, nu ni s-au păstrat decât în fragmente risipite. Au putut să fie identificate cu precizie o seamă de titluri: *Anchises*, *Antiopa*, *Armorum*, *Judicium*, *Atalanta*, *Chryses*, *Dulorestes*, *Hermiona*, *Iliona*, *Medeea*, *Niptra*, *Periboea*, *Teucer*, *Thyestes*. Dintre acestea, celebre sunt *Antiope* și *Dulorestes*.

Spre deosebire de Ennius, care strălucise prin simplitatea și nota lui de familiaritate, Pacuvius apărea ca un poet învățat, iubitor de comentarii filozofice, uneori mergând cu discuțiile sale până la o notă de pedanterie:

„Există filozofi care susțin că soarta (Fortuna) este nebună, oarbă și stupidă. O numesc oarbă, pentru că nu vede încotro se îndreaptă, ca și cum s-ar afla pe un glob de piatră într-o veșnică rostogolire; o socotesc nebună, pentru că este crudă și nestatornică; și, în sfârșit, o cred stupidă, pentru că nu știe să deosebească pe omul bun de cel rău. Alți filozofi, dimpotrivă, pretind că nu există soartă; tot ce se întâmplă, se întâmplă prin jocul întâmplării. Este o părere ce-ar putea fi adevărată; faptele o confirmă adesea. Priviți-l, de pildă, pe Oreste! Adineauri era rege, și iată că acum a devenit cerșetor. Găsim în această schimbare un naufragiu, nu o lovitură a soartei.“

Ca expresie, Pacuvius era superior contemporanilor și adversarilor săi. Muncea mult forma, îi dădea colorit poetic, știa să găsească mijloace potrivite prin care să redea problemele minții, frământările inimii, varietatea aspectelor din natură. Se spune că avea un deosebit simț al cuvintelor și al nuanțelor. Varron – cunoscutul poet și filozof care în secolul I î.Ch. avea reputația celui mai învățat dintre romani – aprecia în mod deosebit bogăția și energia stilului lui Pacuvius; aceasta nu-l împiedica, însă, să precizeze că poetul abuza uneori de cuvinte sonore, de ornamente prețioase sau de antiteze căutate cu dinadinsul. Faptul a fost scos la lumină de mai mulți; adeseori, adversarii poetului s-au folosit de acest argument

pentru a bate monedă împotriva lui. Nu este exclus ca Pacuvius să fi greșit; dar nu e mai puțin adevărat că faptul i-a și folosit, deoarece aceste căutări și subtilități i-au dat puțința să lucreze asupra limbii, să-i descopere sonorități noi și să-i rafineze mijloacele de expresie. Ca și predecesorii săi, Pacuvius a fost și el tributar modelului grec. Trebuie însă să precizăm că n-a căzut niciodată într-o imitație servilă, ci s-a străduit ca în fiecare din piesele sale să aducă și o notă de originalitate personală.

6. Attius

Deși din aceeași familie de spirite cu Ennius și Pacuvius, Lucius Attius se deosebește de aceștia, în special de cel din urmă, prin vigoarea stilului, prin înălțimea ideilor, prin linia sa mai aspră și mai hotărâtă. S-a născut în anul 170 î.Ch. și a murit în preajma anului 90. Dintre greci, a avut ca model principal pe Eschil. Multă vreme i s-au atribuit o seamă de fragmente din traducerea lui *Prometeu* de Eschil și a *Trahinienelor* lui Sofocle; mai târziu, critica le-a restituit lui Cicero. Deopotrivă, a dat atenție și subiectelor romane; dovadă, tragedia *Brutus*, din care Cicero ne-a păstrat un fragment important în *De divinatione*, I. Celelalte fragmente ce s-au mai putut salva nu au nici pe departe întinderea și însemnătatea acestuia. Horațiu, care în genere a păstrat multe rezerve față de poeții vechi, l-a elogiat în *Ars Poetica*: „Nu este mică gloria acelora care au avut curajul de a părăsi urmele grecilor, ca în schimb să cânte faptele patriei lor...”.

Descrierile lui Attius, spre deosebire de acelea ale lui Pacuvius, nu urmăreau atât de dea o zugrăvire amănunțită a faptelor, cât să sesizeze în mod viu imaginația prin nota lor energică și hotărâtă. Mai mult decât de linie și de mișcare elegantă, ele se preocupă să creeze o impresie de voință și de putere.

Întocmai ca modelul său grec, Eschil, poetul nostru înțelegea să se aplece cu preferință asupra trăsăturilor de severitate ale vieții. Cicero ne spune că piesa sa *Atrea* inspiră teamă, făcând să se înfioare cugetele spectatorilor. Attius se simțea în elementul său când avea de înfățișat scene de ură, de tiranie, de lupte fratricide, sau de cruzimea soartei față de actele și sentimentele omenești.

7. Observații și aprecieri

Dacă urmărim linia evolutivă a celor trei mari tragici latini: Ennius, Pacuvius și Attius, putem observa o direcție inversă față de linia marilor tragici greci. Tragedia greacă a început cu severitățile de ordin filozofic ale lui Eschil, pentru a coborî apoi treptat pe pământ cu Sofocle și Euripide. Tragedia latină, dimpotrivă, a plecat de la subiecte și situații umane. Ennius a imitat pe Euripide; Pacuvius, dintre toți tragicii greci, s-a simțit mai aproape de Sofocle; iar Attius și-a luat drept model principal pe Eschil.

Ce explicație să dăm acestui fapt? Când tânăra literatură latină a intrat sub influența elenă, în Grecia Mare dramele lui Euripide se bucurau de o întinsă

popularitate. Conținuturile lor mai umane, și totodată mai libere de tradiții și de prejudecăți locale, le făceau accesibile tuturor, le dădeau ceea ce se putea denumi încă de pe atunci o rază de universalitate. Sofocle nu putea fi înțeles chiar de la început; pentru aceasta era nevoie ca spiritul latin să se apropie ceva mai mult, să se impregneze mai viu de esențele simțirii elene. Cu atât mai mult, pentru Eschil. Înainte de a se fi ajuns la un gust suplu și esențial al valorilor literare, înainte mai cu seamă de a se fi produs în lumea latină un simț înalt al erudiției și al informației, era greu ca Eschil, cu trăsăturile sale atât de caracteristic atice, să fie înțeles, prețuit și încetățenit la Roma.

Cât de organică a fost întrepătrunderea în tragedie a spiritului grec cu cel latin? În ce măsură concepția dramatică latină a rămas tributară celei grecești sau a putut să-și dea o independență spirituală? Câtă valoare aveau tragediile latine când le punem alături de cele atice? Iată întrebări care au frământat și frământă, încă mult pe cercetători și pe oamenii de idei, începând încă din perioada antică, adică o dată cu contemporanii procesului.

În *De finibus*, Cicero afirmă că dramele latine nu sunt altceva decât traduceri cuvânt cu cuvânt ale dramelor grecești. În *Academice* (*Academicorum libri quatuor*) afirmația e oarecum atenuată: dramele latine au imitat numai sensul celor grecești, nu și expresia acestora. În care din aceste două păreri, acest mare scriitor și gânditor latin a avut mai multă dreptate?

Modelul grec, într-adevăr, a fost urmărit de aproape. Corul, personajele, construcția generală, economia părților, mersul acțiunii – toate acestea sunt de factură grecească. Uneori, autorii latini inovează: reunesc două sau mai multe piese într-una, combină elemente din Eschil cu altele din Sofocle și Euripide. Sunt însă inovații timide, stângace, în care modelul grecesc, departe de a fi înlăturat, continuă să rămână în picioare și să domine.

Totuși, cum s-a mai arătat, tragedia latină n-a fost în totul lipsită de originalitate. Aparențele sunt acelea care sunt; fondurile, însă, trădează mai mult. Sub veșmânt grec, aceste tragedii au fost piese latine. Găsim în ele mai puțină poezie; spiritul roman n-avea încă destulă suplețe ca să redea cu mijloace proprii grația, coloriturile și armonia modelelor atice. Personajele, și ele, nu mai au, ca sub pana lui Eschil și Sofocle, acea simplitate limpede și armonioasă, care putea să facă din ele modele generale de umanitate; mai dure, cu trăsături mai marcate, aceste personaje aduc în scenă condiții de viață locale și au în totul înfățișarea unor patricieni romani. Limbajul lor e presărat adesea cu formule ca acestea: *liberum, quaerendum causa, plebs, imperator* – care ne duc cu mintea la noțiuni de drept roman și ne fac să simțim ecouri ale unei mentalități statale, aceea despre care știm că stăpânea până în adâncime cugetul latin.

Tragedia latină nu are naturalețea celei grecești; în schimb, denotă mai multă energie, mai multă voință. Poezii greci, mai aplecați asupra naturii umane, nu se sfiau să pună pe seama acesteia și momente de slăbiciune, de deznădejde, însoțite de lamentații naive, pline de ingenuitate; poezii latini, dimpotrivă, făceau din el o ființă

capabilă să sufere în tăcere, să reziste în fața oricărei dureri. Ele primeau o întipărire de putere, în care elementul propriu-zis uman trebuia să rămână în umbra elementului moralizant de prestigiu al forței ori al demnității cetățenești. Stoicismul de mai târziu, din tragediile lui Seneca, își făcea astfel apariția, cu anticipație.

Grecii personificau totul, însuflețeau fiecare gând și fiecare mișcare, puneau până și în cea mai aspră temă sau situație de viață semne ale unei înseninări poetice. Latinii, dimpotrivă, puneau accentul pe *idee*; aceasta își impunea să fie precisă, rezumativă, să aibă vivacitate, nu însă prin jocuri de culori și de imagini, ci prin puterea ei de a pătrunde precis în cugete și a le domina dintr-o dată. În vreme ce arta grecilor era făcută să se insinueze în cugete, cugete pregătite prin simțirea frumuseții poetice pentru primirea și asimilarea ideii abstracte, arta latină, dimpotrivă, manifesta tendința de a se impune energic, prin sobrietatea și concentrarea formulării. De aici, preferința acestora pentru maxime și sentințe morale, pentru versuri ca bătute în medalie, pentru antiteze, pentru gânduri spuse în formă lapidară, pentru replici energice, pentru prezentări în care ideea să domine asupra sentimentelor. Publicul latin de teatru prețuia mult aceste procedee; cel puțin așa rezultă din scrierile lui Seneca și ale sfântului Augustin. Maximele și sentințele morale rostite pe scenă au familiarizat poporul cu ideile filozofice și l-au împrietenit cu doctrine de viață ca acelea reprezentate de Solon, de Crisip, de Appius și de Caton.

Am amintit, în treacăt, despre tragediile numite *praetextae*. E nevoie să revenim asupra lor, cu câteva lămuriri suplimentare. Acest nume, prin care se indica veșmântul consulilor, era dat tragediilor cu subiecte romane. Principalul lor inițiator fusese Naevius, poetul stăpânit de însuflețire simțiri patriotice. Unele subiecte puneau în scenă subiecte din legende și din istoria latină veche; altele cântau acțiuni și evenimente contemporane. S-ar putea ca unele din ele să fi fost scrise din îndemnul conducătorilor politici, în dorința acestora de a li se slăvi puterea și strălucirea; nu e mai puțin adevărat, însă, că fără participarea emotivă a poezilor, fără patriotismul și entuziasmul acestora, piesele n-ar fi avut în ele vibrarea și căldura capabile să trezească interesul și simpatia maselor de spectatori. Oricum, ele ne dovedesc că latinii au văzut în genul tragic nu numai un material bun de transpus în limba proprie, ci și un domeniu mai adânc, constitutiv, de natură să adăpostească în el forme și inițiative de creație națională.

Ca și la greci, durata tragediei latine a fost scurtă. După Attius, nu mai întâlnim nici un poet tragic care să merite cu adevărat acest nume. Pompilius, Strabon, Santra – autori despre care se face mențiune în diferite mărturii contemporane – nu erau nici pe departe la înălțimea înaintașilor lor. Chiar dacă se scriu încă tragedii, acestea nu mai sunt destinate scenei, ci formează doar materialuri de lectură pentru ședințe publice sau reuniuni particulare. Tragedia latină a viețuit doar în perioade veche; în marea perioadă clasică, ea n-a mai putut să pătrundă. Explicația ce s-a dat faptului e plauzibilă. Dezvoltarea tragediei, ca gen putând să exprime mai bine decât altele forța morală a unei colectivități în construire sau a unei colectivități în plină sănătate istorică, s-a făcut la romani în perioada veche, republicană, când

moravurile erau mai severe, când conștiința cetățenească era la ordinea zilei, când sentimentul patriotic stăpânea toate cugetele.

Totuși, cariera tragediei latine nu se oprește aici. În viața universală a teatrului și a literaturii dramatice, ea va avea încă de jucat roluri. Modelul ei, departe de a se stinge, va răsări din nou în lumină, cu fiecare renaștere europeană a spiritului tragic.

Capitolul XV

COMEDIA LATINĂ

1. Privire generală

Comedia latină, dacă o comparăm cu cea greacă, n-a avut nici ea o dezvoltare ieșită din comun. Aceleași cauze și împrejurări, care au împiedicat tragedia să dureze și să-și capete o mai mare autonomie, au dăunat și comediei. Există impresia, chiar, că genul comic a rămas în urma celui tragic. Cicero, de pildă, care vedea în tragedia latină o glorie a geniului național, nu s-a gândit niciodată să facă o afirmație asemănătoare și asupra comediei. Cel mult, s-a mărginit să precizeze că o comedie trebuie să redea în mod real „imaginea vieții“. Rămâne de văzut, dacă în această precizare nu se ascundea și o critică, privind acele producții mai vechi sau contemporane care nu putuseră împlini o asemenea condiție.

Adevărul e că romanii și-au însușit spiritul tragediei mai cu ușurință decât pe acela al comediei. Tragedia, cu doctrina ei de curaj și de eroism, cu natura ei mai abstractă, avea mai multe puncte de apropiere cu concepția de severitate cetățenească din perioada republicană a Romei. Împământenirea ei în mentalitatea publică găsea astfel ecouri și sprijin în însăși structura sufletului național. Nu tot așa au stat lucrurile, în ce privește comedia. Aceasta, ca să se poată constitui, trebuia să fie vie, naturală, să exprime direct situații și împrejurări locale. Comediei nu i s-ar fi îngăduit să procedeze în general, cu date dintr-o ordine principială a vieții umane; ea trebuia să aducă în scenă tipuri autentice, intrigi legate de moravurile epocii și ale locului, stări de spirit capabile să exprime simțirea curentă a colectivității naționale. Subiectele exotice, împrumutate din comediile grecești, puteau ele oare să satisfacă aceste condiții? Firește că nu. În orice caz, nu puteau să le satisfacă în întregime. De aceea comedia latină nu s-a putut niciodată suda în întregime cu sufletul popular și național. Chiar în momentele ei de înflorire, când era reprezentată de minți cuprinzătoare ca acelea ale lui Plaut și Terențiu, comedia latină păstra încă în ea o stângăcie, o notă de artificialitate, o lipsă de comunicare integrală cu sentimentul comun al cetății. Pe de o parte, e clar că genul comic latin

nu s-a putut constitui ieșind din faza primitivă a cântecelor *fescennine*, decât prin influența comediei grecești; pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că tocmai această influență grecească, cu strălucirile ei greu de egalat, a împiedicat comedia latină să realizeze prin libertate de inspirație o mare dezvoltare. Cuvântul lui Quintilina, deci, poate fi socotit ca adevărat: *in comoedia maxime, claudicamus*¹.

Există în toate acestea o nuanță de care trebuie să ținem seamă. Comedia latină n-a strălucit, n-a cunoscut o evoluție inegalabilă; aceasta nu înseamnă însă, că n-a avut o viață proprie, cu realizări, cu conținuturi demne de luare-aminte, cu partea ei de originalitate. Nici nu se putea să n-o aibă! Romanii, ca de altminteri toate popoarele italice, aveau totuși aptitudini naturale pentru arta dramatică în general, și pentru arta comică în special. Populația fărănească din Latium era vestită pentru umorul și buna ei dispoziție, pentru nota sa de bun-simț și de ironie mușcătoare. Nu avea finețea și ingeniozitatea grațioasă a grecilor; în schimb, știa să observe bine, să găsească ridicolul oamenilor și al situațiilor, să descopere partea caricaturală din înfățișarea oamenilor și din faptele lor. Deopotrivă, știa să găsească expresia potrivită, care în cuvinte puține dar pătrunzătoare să dea tuturor acestora formularea așteptată. Lipsa de eleganță era înlocuită cu justetea caracterizării și cu precizia exprimării. De notat că această exprimare nu se ferea ca adesea să folosească și termeni îndrăzneți, de o picanterie naivă dar comunicativă. În fond, toate acestea erau trăsături capabile să se realizeze dramatic, și mai cu seamă să susțină manifestarea genului comic. De altminteri, să nu uităm că latinii au creat *satira*; ar fi fost de-a dreptul absurd ca ei să nu fi avut aplecări și pentru comedie, un gen atât de apropiat de aceasta.

2. Comedia palliata

Comediile latine de inspirație și de factură grecească se numeau *palliatae* sau *crepides*. Denumirea se trage de la *pallium* și *crepides*, costumele grecești în care se îmbrăcau personajele de pe scenă.

Comedia de proveniență greacă a fost introdusă și aclimatizată la Roma o dată cu tragedia. Aceiași autori care au compus primele tragedii au compus și primele comedii. Primul care trebuie menționat este Livius Andronicus; știm despre el că a fost cel mai activ propagator al influenței grecești la Roma. Opera lui comică s-a pierdut în întregime. Ni se mai păstrează din ea doar două titluri și patru-cinci versuri. Ce putem presupune, e că aceste comedii nu erau îndeajuns de adaptate gustului încă rudimentar al publicului latin. Altminteri, nu ne-am putea explica de ce tinerii romani de familii bune nu s-au legat de ele, ci pentru moment le-au respins; le-au lăsat pe seama actorilor de profesiune, pentru ca în schimb să se întoarcă la reprezentații de *satura*, adică de forme comice mult inferioare, dar care în ochii lor aveau meritul că erau produse naționale ale spiritului latin.

Ennius, ca poet comic, a avut o soartă asemănătoare. Și despre el știm doar foarte puține lucruri. Cunoaștem în mod cert numai trei titluri de comedii:

1. În comedie, mai ales, rămânem inferiori.

Ambracia, *Cupiuncula* sau poate *Caprunculus* și *Pancratiastes*; cel de-al patrulea, *Celestis*, e doar probabil. Se crede că toate erau opere mediocre.

Mai marcant a fost Naevius. Ca autor comic, s-a realizat pe mai multe registre decât Livius Andronicus. Găsim în repertoriul său atât comedii cu titluri grecești, cât și altele cu conținuturi latine. În primele a folosit procedeul de contaminare; acesta consta în a cuprinde într-o singură piesă acțiuni, episoade și personaje din mai multe modele grecești.

Fragmentele ce ni s-au mai păstrat din opera lui comică, departe de a ne oglindi toate caracterele acesteia, sunt însă în măsură să ne descopere unele trăsături interesante.

În bună parte, verva satirică și batjocoritoare din comediiile lui Naevius continuă pe aceea a vechilor cântece *fescennine*. Multe din glumele sale, cu tonul lor rustic, erau făcute să placă țăranilor, soldaților și în genere mulțimilor cuprinse de entuziasmul serbărilor populare.

Alteori, sub haina de glumă și de ironie a versurilor comice, putem recunoaște observații, sugestii și sfaturi morale. Nota vie și spirituală în care sunt redată face ca intenția lor moralizatoare să nu pară greoaie sau afectată. Celebre, în privința aceasta, sunt versurile în care ne este schițat portretul cochetei. În traducere liberă, acestea sună după cum urmează:

„Cocheta, întocmai ca într-un cor de dans, trece de la un rol la altul și le îndeplinește pe toate cu aceeași ușurință. Salută pe unul, face un semn, altuia, strânge mâna celui de-al treilea, împinge cu piciorul pe al patrulea, arată inelul celui de al cincilea, mai strigă pe unul, cântă cu un altul, și, în sfârșit, scrie ceva cu degetul pentru al nu știu câtealea...”

În comediiile cu subiecte locale, Naevius, luând ca model spiritul caustic de polemică al lui Aristofan, nu s-a sfiit să pună în cauză familii și personaje dintre cele mai de seamă ale Romei. Astfel, într-un fragment, pe care ni l-a păstrat criticul și gramaticianul latin de mai târziu Aulus-Gellus, se face cu destulă transparență o aluzie satirică la o aventură din tinerețe a lui Scipio Africanul, marele general, învingătorul din Spania și din războaiele punice.

Încercarea lui Naevius nu era ușoară; în orice caz, ea apărea însoțită de riscuri mari. Fapte care la greci puteau să pară simple, firești, la romani erau de natură să trezească reacțiuni și rezistențe. Cu spiritul lor de toleranță și de privire mai liberă asupra lucrurilor, grecii admiteau ca satira să meargă cât de departe, punând în cauză chiar pe cei mai înalți demnitari ai cetății; ce se cerea, era ca această satiră să cadă pe situațiuni omenești reale și să fie prezentată în condițiuni artistice. Roma, în schimb, era o țară a disciplinei, a respectului sacrosanct pentru ceea ce purta marca autorității de stat; în asemenea condițiuni, a satiriza public o instituție publică sau un personaj politic putea să fie considerat un act de rebeliune sau un act de irespect față de formele vieții de stat. De altminteri, legile romane în ființă interziceau în mod formal ca scriitorii să atace public viața de cetate și pe cetățeni.

Oarecum, încercarea lui Naevius a rămas o încetare izolată. Nici contemporanii și nici urmașii lui nu-și găsesc vreun îndemn de a o continua. Curând, comedii latine vor renunța cu totul la subiectele sau la aluziile politice, pentru a se preocupa doar de viața particulară ori de viața de lume. Cu alte cuvinte, nu va triumfa spiritul grec din teatrul lui Aristofan, ci acela din comediiile urmașilor acestuia. O clipă, într-adevăr, Naevius a încercat să reediteze la Roma gloria lui Aristofan. Însă Plaut, care ca fecunditate comică îi este superior, va rămâne credincios lui Filemon și lui Menandru, făcând în așa fel încât principala manifestare a comediei *palliata* să poarte întipărirea acestora. Dar, să nu anticipăm. Despre Plaut ne vom ocupa mai pe larg într-un capitol următor.

3. Forme de tranziție

Cele mai multe din datele ce ne autorizează să vorbim despre un asemenea capitol ne sunt comunicate de către Cicero, în scrisorile și în scrierile sale literare.

Este vorba de comediiile care marchează trecerea de la comediiile lui Plaut la acelea ale lui Terențiu, acești poeți alcătuind cele două nume majore ale comediei latine. Plaut, deși legat de modele grecești, încerca totuși să facă atmosferă locală, latinizând titlurile pieselor; Terențiu, în schimb, le-a păstrat neschimbată forma greacă. Drept reprezentanți ai acestui moment, se dau mai multe nume: Trabea, Atilius, Aquilius, Imbrex ș.a. Cel mai important, mai bine zis singurul despre care avem unele referințe, este Caecilius.

Quintus Caecilius Statius a trăit între anii 219–166 î.Ch. După Aulus-Gellus, era de origină galică și s-ar fi născut la Milan. Ni s-au mai putut păstra din opera lui doar câteva titluri și câteva fragmente, dintre care doar două sunt mai lungi: unul de șaptezeci de linii și celălalt de douăsprezece. Diferiți autori latini l-au menționat adesea. Cicero, mai cu seamă, deși recunoaște că stilul său nu este îndeajuns de limpede, îl numește totuși un poet comic în toată puterea cuvântului. Varron îl consideră tot atât de maestru în a conduce acțiunea și a înnoda intriga, pe cât era de maestru Plaut în dezvoltarea caracterelor și Terențiu în desfășurarea dialogurilor.



Scenă dintr-o comedie *palliata*.
O cântăreață din dublu flaut.
Actor recitând prologul din *Formion*.

Comediile lui Caecilius erau imitate după autorii greci de după Aristofan. Prin trăsăturile lor mai caracteristice, aparțineau genului *palliatæ*. Multe personaje erau împrumutate din comediile lui Plaut: soțul bătrân care își drăcuia soția, parazitul, sclavul care vine în scenă sfârșit de oboseală ținându-și stăpânul de pulpana hainei ș.a. Unele replici sunt rudimentare, de gust vulgar; de exemplu: un soț, adresându-se unui alt soț, îi spune: „cât despre a mea (soția), îmi place foarte mult de când a murit“.

Câteodată sub aceste acoperimente grosolane, spiritul și delicatețea din modelele grecești devin de nerecunoscut. Aulus-Gellus, vorbind despre acest fapt, compară un pasaj din Caecilius cu altul similar din Menandru. Quintilian, și el, exprimă: „în comedie șchiopătăm, deși înaintașii noștri laudau mult pe Caecilius“.

Totuși comediile acestui autor ne-au înfățișat și unele tipuri noi. Printre cele mai caracteristice sunt de notat: tatăl care din principiu lasă fiului său libertatea, fiul care din respect pentru bunătatea tatălui său nu îndrăznește să-l înșele, bătrânul melancolic care se plânge de a fi o povară atât pentru alții cât și pentru el însuși etc. Observăm, la toate acestea, o îndulcire a trăsăturilor, o blândețe mai mare a moravurilor. Psihologia personajelor e urmărită cu mai multe adânciri; devine mai caldă, mai nuanțată. Unele observații – trăsătură care la Plaut apărea doar sporadic – iau înfățișare de maxime morale, încărcate de bunăvoință: „dușmanii noștri cei mai răi au obrazul surâzător și inima întunecată“; „numai un prost sau un necunoscător în ale vieții ar putea pretinde că iubirea nu este cea mai de seamă dintre zeități; ea ne poate face nebuni sau înțelepți, bolnavi sau plini de sănătate; „vai, ceea ce găsesc mai trist în bătrânețe, e să simți că o dată cu vârsta devii o povară pentru ceilalți“; „trăiești cum poți, dacă nu poți trăi cum vrei!“; „adeseori sub haina mizerabilă a săracului se ascunde înțelepciunea însăși“; „omul poate să fie pentru om un zeu, dacă își înțelege datoria“.

Mergând mână în mână cu aceste transformări de fond, forma devine și ea mai artistică. Influența lui Menandru e vizibilă. Pieseile lui Caecilius reprezintă încă un pas înspre elenizarea literaturii latine. Titlurile acestor piese, în care denumiri latine se juxtapun pe denumiri grecești, ne pot da în această privință indicii sigure.

Intellectualii latini primeau această accentuare a elenizării cu satisfacție, întrucât ea răspundea nevoilor și aspirațiilor lor spirituale în creștere. Publicul, însă, manifesta unele rezerve. Avem dovada faptului, în aceea că uneori piesele lui Caecilius au fost primite cu ostilitate. Bătrânul actor Ambivius Turpio mărturisește că într-unele din piesele lui Caecilius de-abia s-a putut menține în scenă, iar într-altele a fost chiar alungat de-a binelea de către protestele publicului. Mai departe, însă, bătrânul histrion a ținut să precizeze că aceste manifestări n-au fost decât niște cabale nedrepte, puse la cale de către dușmanii poetului.

4. Comedia togata

Comedia cuprinsă sub această denumire face parte din încercările latine în secolele II și I î.Ch., de a se găsi o formulă nouă, regeneratoare, capabilă să umple golurile create prin declinul pieselor *palliata*. Din aceeași categorie mai făceau parte comedii numite *atellane* și *mimele*. Dintre toate, doar acestea din urmă au putut să polarizeze simpatia spectatorilor și să aibă ca manifestare dramatică o existență mai fermă. Celelalte au rămas oarecum la jumătatea drumului, ceea ce însă n-a împiedicat ca în zvâcnirea lor de viață să se producă unele accente și inițiative meritând să fie subliniate.



Personaje din comediiile latine: parazitul și soldatul. (Codice Vaticano di Terenzio).

Ca trăsătură principală, comediiile *togata* își pronunțau să aducă în scenă situații și personaje romane. Înțelesul acestei încercări era un înțeles realist; în ipoteza c-ar fi reușit, comedia latină ar fi devenit mai familiară, mai apropiată de viața locală, mai puțin imitativă și tributară unor modele străine.

Ca reprezentanți mai de seamă ai acestei încercări, se citează trei nume de autori comici: Titinius, contemporan cu Terențiu, Atta, despre care știm doar atâta că a murit în anul 77, și Afranius.

Titinius a trăit în secolul al II-lea î.Ch.

Fragmentele ce ni s-au mai putut transmite din opera sa sunt puțin interesante. Nici în opera lui Afranius nu ni s-a păstrat mai mult. În schimb, avem despre el referințe mai numeroase. Comentatorii vechi îl comparau cu Menandru și priveau opera lui comică în mod elogios. Se crede că a scris un număr apreciabil de comedii cu subiecte din moravurile romane, adică de tip *togata*; într-unele din acestea introduceau personaje și scene din clasele inferioare (*comediae tabernariae*). Pieseile s-au jucat până în epoca imperiului, ceea ce ne dă o dovadă de popularitatea lor. Contribuie la aceasta și stilul lor – cel puțin așa rezultă din unele mărturii ale lui Cicero.

Subiectele comediiilor *togata*, atât cât se poate desprinde din fragmentele rămase, puneau în scenă aspecte ale moravurilor romane. *Fullonia* lui Titinius purta pe spectatori în lumea piuarilor și călcătorilor de meserie, descriindu-le cu putere plastică deprinderile și ticurile lor profesionale. În *Gemina*, același autor aducea în scenă o femeie amarnică, maniacă a scuturatului, gata în orice moment să-și dojenească slugile, și mai cu seamă atât de autoritară cu soțul ei, încât acesta nu putea face nici un pas fără s-o încunoștințeze sau să-i ceară încuviințarea. Comediiile *Psaltria* și *Quintus* luau în răs pe străinii sau pe provincialii greci care vorbeau stâlcit, dialectal, fără să cunoască limba latină. *Aquae Caldae*, comedia atribuită lui Atta, își culegea materialul de observație din viața elegantă a celor

bogați în stațiunile balneare. *Divortium*, comedia lui Afranius, mai substanțială decât altele în ce privește puterea de observare și descriere a moravurilor, făcea spectatorilor cunoștință cu tatăl care din zgârcenie prefera să împiedice căsătoria fiicei sale decât să plătească zestrea promisă.

Dintre autorii citați, desigur, cel mai complex, și mai viu și deci cel mai interesant a fost Afanius. Așa cum singur a recunoscut în prologul comediei *Compitalia* – el a împrumutat, pe lângă Menandru, și din autorii latini, mai cu seamă din Terențiu, despre care socotea că e spiritual în tot ce a scris. Comediile sale au întotdeauna și un fond moral, putând fi tradus în aprecieri de ordin general, vecine ca înțeles și ca formulare cu maximele și sentințele. De exemplu: „copiii nu fac prea mare caz de viața părinților, când aceștia vor să fie mai degrabă temuți decât respectați”; „doar înțelepții știu să iubească; ceilalți nu fac decât să râvnească la aceasta”; „...tinerețea, frumusețea, buna cuviință, *acestea* formează adevăratele încântări; e zadarnic ca bătrânețea să încerce a folosi vreun filtru”. Uneori, aceste aprecieri de ordin moral reflectă, pe lângă înțelepciune, și delicatețe de suflet: „totul e ca puțin să și suferi, indiferent pentru care motiv”; „dacă i-a fost rușine, atunci e salvat”; etc., etc. Afranius a întrunit multe sufragii, dar nu pe toate. Quintilian, de pildă, îl învinovătea că într-unele din comedii sale era prea puțin moral. Rămâne deci de văzut dacă această învinovățire era îndreptățită sau nu.

Încercarea comediiilor *togata* de a constitui în lumea latină un repertoriu național n-a dus la rezultate. Motivul principal stă, nu atât în lipsa de talent a scriitorilor legați de această inițiativă, cât în lipsa lor de îndrăzneală. N-au avut tăria să se despartă de severitatea procedeelor din *palliata*. *Togatae*-le au rămas întotdeauna în umbra lui Terențiu, după cum acesta, la rândul său, a rămas tributar grecilor de-a lungul întregii lui creații. Faptul că aceste comedii aveau titluri latinești, că aduceau pe scenă o seamă de situații locale sau că personajele purtau costume romane, nu era suficient pentru a se aduce la lumină o creație națională. Ar mai fi trebuit ceva: un fond nou, capabil ca în unghiurile lui de înțelegere să cuprindă o viziune originală a vieții, nu una împrumutată. Or, aceasta nu s-a produs. Masa mare a poporului latin ar fi dorit altceva; finețea, rafinamentele, politețea și chiar arta subiectelor străine, toate acestea n-au cucerit-o. Epilogul unei asemenea situații nu putea fi decât unul singur: curând, comediiile *togata* aveau să treacă și ele în uitare, pe același drum cu comediiile *palliata*.

5. Atellanele

O altă încercare a comediei latine de a se regenera, compensând astfel golul produs prin eșecul *palliatae*-lor, a format-o readucerea în actualitate, bineînțeles cu modificări adaptate la scara vremii, a vechilor comedii populare numite *atellane*.

Întâia oară, întâlnim *atellane*-le în vechiul teatru italic. Împrumutându-le, romanii le-au păstrat denumirea originală de *fabulae atellanae*. Această denumire se trăgea de la Atella, oraș al oscilor, în Campania. *Atellane*-le erau niște farse sau

comedii bufe, de tip rustic, pe care oscii le reprezentau în teatre de piatră, încă dintr-o epocă în care romanii aproape nici nu se gândeau că s-ar putea înălța fie și scene de lemn în incintele circurilor.

De multe ori, *atellane*-le aduceau pe scenă subiecte improvizate. Dialogurile erau lăsate pe seama actorilor, depinzând deci de verva, de fantezia și de ingeniozitatea acestora. Personajele erau convenționale; în rândurile lor puteau fi numărate diferite tipuri grotești, culese din toate straturile societății. Luate în general, aceste producții aveau asemănări vizibile cu dramele satirice grecești. Oarecum, personajele se juxtapuneau. Ceea ce erau Satirii, Pannii sau Silenii în comedii grecești, aici, în aceste comedii italice, erau aparițiile purtând numele de Maccus, Bucco, Pappus, Dorsellus, Panniculus ș.a. Cât despre celelalte apariții: servitori mojici, lacomi și gălăgioși, bătrâni îndrăgostiți și păcăliri etc. – asemănările erau și mai vizibile.

Comediile *atellane* au durat cât au durat; în schimb, unele dintre tipurile lor le-au supraviețuit, trecând fără schimbări sensibile în teatrul modern italian, și mai cu seamă în *commedia dell'arte*. Astfel, Maccus, personajul lacom și poltron, va deveni Pulcinello din comedii napolitane; Pappus, tipul bătrânului ridicol, poate fi socotit drept strămoșul cunoscutului Messer Pantalone. La fel și cu celelalte personaje: Bucco, numit astfel pentru obrajii săi umflați, era prin excelență tipul netotului; Dorsellus – personaj pe care în diferite feluri îl vor relua la nesfârșit toate farsele italiene – era și el un tip ridicol de zgârcit cu pretenții de mare învățat în ale astronomiei; Manducus, care trebuia să înfățișeze pe mîncăul insatiabil, purta o mască pe care era desenată o gură enormă, cu dinții mari și grotesc vizibili; cât despre Panniculus, cu costumul lui făcut din bucăți și bucățele, nu greșim dacă recunoaștem în el pe înaintașul arlechinului.

E sigur că toate aceste personaje s-au bucurat din partea publicului de o deosebită favoare. De altminteri, supraviețuirea amintită mai sus dă dovadă limpede de aceasta. În orice moment, obrajii bucălați al lui Bucco sau înfățișarea comică a lui Dorsellus făceau deliciul maselor de spectatori. Publicul mai intelectual, și el, resimțea o satisfacție asemănătoare; ce reclama poate în plus, era ca intriga să fie mai înlănțuită și stilul ceva mai îngrijit.

Încetățenirea la Roma a comediiilor *atellane* s-a făcut în etape.

O primă etapă, caracterizându-se prin comedii *atellane* improvizate sau semi-improvizate, a durat de la introducerea la Roma (se crede, curând după întemeierea cetății) până în epoca lui Pomponius din Bolonia și a lui Sylla (sec. al II-lea î.Ch.). De la început, aceste comedii s-au bucurat de o primire favorabilă din partea tineretului roman. Acest tineret nu putea să concureze la jocurile scenice obișnuite, întrucât erau socotite ca infamante, bune numai pentru histrioni. În ce privește însă comediiile *atellane*, situația era alta. Tineretul roman și-a impus să organizeze asemenea reprezentații doar pentru el, ferindu-le astfel de atingerea histrionilor. Faptul i-a interesat pe acești tineri cu atât mai mult, cu cât jargonul osc, în care la început trebuiau rostite comediiile *atellane*, le dădea o anume libertate a cuvântului,

pe care deocamdată limba oficială a cetății nu le-ar fi putut-o îngădui. În general, piesele din această perioadă zugrăveau moravuri rustice din ținuturile Campaniei.

A doua etapă, care a durat până în anii consulatului lui Iuliu Cezar, este socotită drept cea mai importantă din toate. Comediile *atellane*, ieșind din faza improvizarilor, dispun acum de texte scrise. Cadrul lor s-a lărgit, subiectele sunt mai variate, acțiunea și ea este ceva mai susținută. Iată, de pildă, titluri de comedii *atellane* din această epocă, atribuite lui Pomponius: *Cântăreața din liră*, *Pictorii*, *Maccus soldat*, *Maccus păzitor al sigiliilor*, *Brutarul*, *Negustorul de sclave*, *Păzitorul unui templu*, *Augurul*, *Prostituata*, *Medicul*, *Candidatul* ș.a. Existau și piese cu subiecte inspirate din istorie, ca de pildă *Astreea* și *Agamemnon presupus*, atribuite tot lui Pomponius. Tot în această etapă, mai pot fi citați și autorii: Quintus Novius, Afranius, Titinius, Fabius Drosennus, Mummius etc. Cel mai fecund – se crede – a fost Quintus Novius, din a cărui operă s-au mai putut păstra câteva fragmente; se spune că ar fi scris cincizeci de comedii.

O ultimă etapă s-a dezvoltat în epoca imperială, când de asemenea se pare că *atellane*-le au fost în gustul publicului și că s-au bucurat de o întinsă popularitate.

Comediile *atellane* – am văzut – ar putea fi socotite drept o reacție a spiritului italic contra mulțimii de importuri grecești la Roma. Cu toate acestea, ele n-au putut evita în întregime influența teatrului grec. Analogiile lor cu drama satirică greacă erau numeroase și, desigur, nu printr-o simplă întâmplare, *Atellane*-le, și ele, erau jucate după piesele serioase, pentru ca prin nota lor veselă să alunge ceva din impresia sumbră lăsată în sufletele spectatorilor de către celelalte.

Comediile *atellane* puneau în scenă subiecte variate. Câteodată, cinismul și pornirea lor spre obscenitate aproape că nu cunoșteau margini. Se complăceau, de pildă, să ia în derâdere teatrul mai serios și pe actorii mai de autoritate care îl slujeau. Își făceau o bucurie din a ataca legende și superstiții naționale ale Latiumului, înfățișându-le personajele sub aspecte grotești. Principala lor aplecare sta în zugrăvirea moravurilor populare. Comediile *togata*, și ele, aduseseră în scenă unele zugrăviri de oameni și de moravuri. Însă, în comparație cu ceea ce aveau să aducă în scenă comediile *atellane*, acestea nu erau decât niște începuturi. Pomponius și Novius, de pildă, vor pune în comediile lor, cu îndrăzneală, tipuri variate din viața de metropolă, din viața din provincie ca și din viața mediilor rurale. Vor face să defileze prin fața noastră, în amestecul acela pitoresc care este însuși peisajul vieții, paracliseri, toreadori, cântăreți din flaut, soldați, plugari, meșteșugari, brutari etc. Aluzia politică, de asemenea, era frecventă. *Atellane*-le nu se sfiau să ia în răs moravurile electorale, uneori cu un umor reținut, alteori însă cu ieșiri vii și brutale. Figura candidatului care face promisiuni mincinoase alegătorilor, ca și a aceluia care după înfrângere își dă consolarea că sufragiul universal este orb apar în centrul satirei politice.

Cu aerul că satirizează magistrați din Campania sau din Galia, comediile *atellane* puneau de fapt în cauză viața romană și demnitarii ai acesteia. Stratagema era binevenită; altminteri, cenzura de stat le-ar fi interzis manifestarea. Mai conta

și faptul că *atellane*-le nu erau jucate de către histrioni, ci de către tineri amatori de bună condiție socială; oricum, față de ceilalți actori și de celelalte manifestări de teatru, aceasta le crea un privilegiu vizibil.

6. Mimele

Atellane-le, întocmai ca *palliata* și *togata*, au durat cât au durat. Nici acestea n-au avut destulă tărie și destulă substanță pentru a constitui un teatru latin național. Toate, până la sfârșit, au cedat față de preferința mult mai stabilă pe care marele public latin a arătat-o *mimelor*.

Ce erau acestea, din ce se constituia conținutul și manifestarea lor scenică?

Pentru a stabili filiația exactă a mimelor latine, e necesar să ne întoarcem cu mintea la teatrul grec, și anume la unele din formele lui decadente.

Mimele au apărut întâi în Grecia. Denumirea, propriu-zis, nu s-a precizat chiar de la început. Este vorba de niște improvizații comice, scurte, cu notă bufonă, pe care le jucau niște actori numiți în diferit feluri: *sofiști*, *discești*, *paradoxologi* etc. Denumirea de „mime“ s-a stabilizat atunci când aceste producții au început să fie scrise.

Repede, mimele au devenit populare în Grecia. Aduceau în scenă, mai cu seamă, imitații bufone de caractere și personaje. De obicei erau scrise în versuri iambice, de unde denumirea de *miniambi*, dată adesea atât pieselor, cât și autorilor. Acestora din urmă li se mai spunea și *mimografi*. În general, mimele erau niște farse libere, uneori chiar indecente, zugrăvind trăsături ridicole ale indivizilor și ale situațiilor contemporane. Acțiunea era minimă sau chiar lipsea cu totul; tot așa, lipsea și corul. Interpretarea actorilor nu-și simțea obligația să respecte textul; adesea, gesturile treceau înaintea cuvintelor. De altminteri, se crede că originar mimele erau în proză; forma versificată s-a dezvoltat doar mai târziu. Piese erau de mai multe feluri: hilario-tragedii, parodii, *silii* (mici poeme mușcătoare, cu elemente atât de dramă, cât și de satiră în ele), *griffi* (piese semănând cu niște șarade în acțiune) etc. Reprezentarea mimelor se făcea cu acompaniament muzical de flaut; de aici, denumirea de *mimaules*. Deși de proveniență și de factură populară, mimele au constituit adesea o desfătare a celor bogați și puternici, prin aceea că ridiculizau defectele celor mulți, răzbunându-i astfel împotriva comediei democratice, a cărei satiră se îndrepta aproape de regulă împotriva aristocrației.

Actorii de mime, dată fiind mulțimea personajelor și situațiilor puse în scenă, erau numeroși. S-a propus o clasificare a lor, după natura rolurilor pe care trebuiau să le joace. Unii de pildă, *biologii*, aveau specialitatea de a reproduce pe scenă caractere ori de a întocmi portrete personale; alții, *cinedologii*, erau maeștrii glumelor licențioase și ai gesturilor obscene. Tot așa, *parodiștii* imitau pe luptători, pe poeți ditiambici sau pe alții, după cum *logomimii* aveau misiunea să parodieze vorbirile sau pronunțiile defectuoase. Etc. etc. O altă clasificare numește pe actorii de mime după costumul pe care-l purtau în scenă: *ithyfalli*, *phallophori*, *magozi* etc. Între

aceștia *phallophorul* întrunea cel mai bine caracterele mimului primitiv. În timpul jocului nu purta mască; avea însă obrazul mânjit cu funingine sau acoperit cu scoarță de papirus. Îmbrăca un plastron făcut dintr-o rețea de cimbrisor, pe care se adăugau frunze de acant (talpa-ursului) și punea pe cap o coroană de iederă cu violete. Făcându-și intrarea pe scenă, în pas măsurat și cadențat, el rostea de regulă cuvintele:

„Bacchus! Bacchus! Bacchus! Ție, Bacchus, îți consacram aceste versuri. Vom împodobi ritmul lor simplu cu cântece variate, care nu sunt pentru urechile fecioarelor. Lăsăm deoparte cântecele vechi; imnul pe care ți-l înălțăm n-a mai fost rostit până acum.”

După aceasta începea acțiunea, acea acțiune în care actorii își luau libertatea de a persifla pe oricine.

Alți actori, *ithyfallii*, care se bucurau de trecere mai cu seamă în Grecia Mare, purtau o mască ale cărei culori trebuiau să redea obrazul unui om turmentat de băutură, aveau pe cap o coroană și erau îmbrăcați într-o tunică împetrită, ale cărei mâneci lungi atârnavă mai jos decât mâinile.

Nu toate mimele erau licențioase. Grecii au compus și mime decente, cu conținut moral. Acestea, însă, nu erau destinate scenei populare, ci erau degustate doar în cercuri restrânse. Cel mai de seamă autor de asemenea mime a fost Sofron din Siracusa. Un alt autor, ale cărui mime au primit denumirea de *mime aristocratice*, a fost Xenarc. Comediile acestora erau reprezentate în interiorul palatului lui Hieron. Aristotel le citează adesea; se spune de asemenea că Platon le asculta cu plăcere. Cu privire la formă, se crede că erau scrise într-o proză cadențată, foarte apropiată de forma versificată.

Romanii au adoptat acest gen cu ușurință și cu bucurie, dându-i o extindere cu mult mai mare decât aceea pe care a avut-o în lumea greacă. Cuvântul *mimus* desemna, deopotrivă, și opera și pe interpreți. Mai târziu, în perioada imperiului, a devenit o denumire generală pentru actori, cu excepția celor de comedie și de tragedie. Încetul cu încetul, *atellane*-le au fost înlocuite de către mime. Încă din timpul lui Iuliu Cezar, victoria acestora părea completă. Publicul roman le primea cu satisfacție și chiar cu entuziasm. Mimele erau niște farse, uneori cu caracter bufon, alteori cu caracter mai dramatic, având subiecte care în genere încercau să se apropie de realitate. Adesea, această apropiere de realitate izbutea să aibă mișcare, expresie, să redea sugestiv bucăți din viața de toate zilele, să câștige prin naturalețea și spontaneitatea lor adeziunea neprecupețită a publicului. Predilecția acestuia aluneca înspre situații și personaje vulgare. Nota caricaturală era frecventă; uneori aceasta mergea până la precizări îndrăznețe, vecine cu cruzimea și cu indecența. Aluziile politice, la început vagi, cu timpul au devenit mai accentuate. În unele momente ale republicii, spiritul de frondă era chiar vizibil. Cicero vorbește despre aceste manifestări cu interes; vedea în ele începuturi de reacțiune ale opiniei publice împotriva despotismului în creștere al lui Cezar.

Mai târziu, sub imperiu, mimele s-au alăturat acestuia, măgulind vanitățile împăraților și zeflemisind pe aceia care dintr-un motiv sau altul nu erau bine văzuți la curte.

Libertățile de conținut ale mimelor mergeau mână în mână cu libertățile pe care și le luau și actorii în jocul și înfățișarea lor. Se simțea la ele, în raport cu celelalte producții de teatru, o scădere treptată a convenționalității. Actorii nu mai purtau măști și adesea apăreau pe scenă în costume de oraș. Fiind numeroși, formau trupe compacte. Ei au început să pătrundă la Roma, mai cu seamă după cucerirea Tarentului. Această pătrundere s-a accentuat după victoriile lui Sylla în Grecia. Se spune chiar că mimii Sorix și Metrobius pătrunseseră până în intimitatea acestuia, bucurându-se din partea lui de o deosebită favoare. Ca și în Grecia, actorii de mime primeau diferite denumiri, după natura rolurilor pe care trebuiau să le susțină sau după particularitățile costumului cu care apăreau în scenă. De exemplu: *mimi ricinati* (intrau desculți pe scenă), *mimi communes* (care susțineau preludiul spectacolului), *mimi embolarii* (jucau în orchestra, în scena de intermezzo), *mimi exodiarii* (care aveau rolul de-a încheia spectacolul în notă de veselie) etc. Rolurile feminine erau susținute de către actrițe; faptul, care nu era încă îngăduit în spectacolele de tragedie și de comedie, era însă curent în reprezentarea mimelor.

Actorii de mime aveau capul ras și purtau costume împetritate; în picioare nu aveau nici coturni, nici *socci* (papuci caracteristici ai actorilor); adesea, intrau în scenă desculți. Actorul principal, care pe lângă rolul său propriu-zis avea în grijă și desfășurarea generală a spectacolului, se numea *arhimim*. Mai târziu, pentru că același nume îl purta și șeful bufonilor întrebuințați în diferite roluri în funeraliile demnitarilor, a primit denumirea de *actor* sau *mimorum magister*.

Mimele, într-adevăr, au marcat o manifestare de decadență, atât în teatrul grec, cât și mai cu seamă în cel latin. Totuși, ar fi nedrept să le tăgăduim orice merit, mai bine spus orice legătură cu funcțiunea esențială a operei dramatice. Felul cum nu se lăsau impresionate de convenționalități, ca și aspirația lor spre observarea vieții și spre simplitate, ne obligă să recunoaștem că în ele existau germeni și elemente active de renovare dramatică.

Operele lui Decimus Laberius (107–43 î.Ch.) și ale lui Publius Syrus (104–41 î.Ch.) ne pot da în această privință confirmări instructive. Aceste opere erau compuse cu decență, cu căldură, cu un curaj marcat al atitudinilor, ceea ce le ridica la nivelul comediilor propriu-zise și le dădea, pe lângă ținuta etică, și una literară. La origine, primul fusese cavaler, iar celălalt sclav. Laberius, jignit de Cezar, s-a răzbunat împotriva acestuia prin aluzii rămase celebre:

„Romani, noi am pierdut libertatea!” sau „Probabil că se teme mult acela care este temut de toată lumea”. (*Necesse est multos timeat, quem multi timent*).

Publius Syrus, la rândul lui, își puncta dezvoltările cu maxime morale, pe care scriitorii vechi le-au citat adesea cu însuflețire, și care încă și astăzi pot fi date ca modele de pătrundere psihologică și de exprimare concentrată: „a face bine unuia care este demn de el, este ca și cum l-ai primi tu însuți”; „plânsul

moștenitorilor este răs sub mască“; „săracului îi lipsește puțin, în vreme ce zgârcitului îi lipsește tot“; „cu cât se discută mai mult, cu atâta adevărul se îndepărtează“; „a refuza cu politețe este pe jumătate a da“; etc. etc.

Opiniile favorabile ale unor scriitori – între aceștia Marțial ocupă locul de frunte – ca și maximele sau tiradele sentențioase din textele lui Decimus Laberius și Publius Syrus n-au izbutit să creeze în jurul mimelor o atmosferă de respect și de prestigiu. Publicul le aplauda; dar părți întregi din opinia gravă a cetății continua să le condamne. Majoritatea scriitorilor vechi le priveau cu îndoială și chiar cu asprime. Aceștia vedeau în mime un act de degradare morală, o școală de imoralitate și de pervertire a caracterelor. Scriitori laici, reputați ca destul de liberi în judecățile lor literare, ca și scriitorii creștini, cu nota lor mai exegetică, își dădeau mâna în a susține opinii asemănătoare. Astfel, în vreme ce scriitorii ca Ovidiu și Juvenal considerau că veselie mimelor este obscenă și că toată puterea de inventivitate din aceste piese se reduce la șiretlicuri de femei stricate fără de bărbații lor proști și încornorați, alții, ca apoloștii creștini Tertulian și Arnob, se considerau îndreptățiți să admonesteze pe creștinii ce găseau plăcere în a fi de față la asemenea reprezentații.

Chestiunea, totuși, nu este atât de simplă pe cât s-ar părea. Nu este cazul să punem mimele în rândul formelor dramatice superioare, dar nici să le desconsiderăm cu totul. Felul cum au întrunit în ele accente de noblete morală alături de coborâri aproape obscene în vulgaritate poate fi privit și ca o slăbiciune, și ca o putere. Nu este exclus ca tocmai această împerechere de contraste să fi constituit marele lor succes. Au putut astfel să împace multe gusturi: și ale amatorilor de scene rudimentare sau licențioase, ca și ale naturilor rafinate, capabile să aprecieze o reflecție filozofică, să rețină o maximă morală sau să se bucure de o frază poetică. Romanii aveau o psihologie specială, deosebită mult de a grecilor: brutalitatea lor instinctivă, uneori aproape animalică, nu excludea un fond moral conceput cu severitate și tot cu severitate adus la îndeplinire în viața lor particulară și cetățenească. Puține alte producții artistice, ca mimele, aveau astfel puțința să împace dintr-o dată ambele aceste exigențe.

Nu este mai puțin adevărat că în timpul imperiului mimele au alunecat pe o pantă mai vizibilă de decadentă. Cu cât deveneau mai la modă, cu cât în jurul lor se făcea mai mult zgomot, cu atâta declinul lor se pronunța mai tare. Criza a început de la pervertirea textului. Mulți actori de mime erau totodată și autorii lor. Când aceștia au devenit favoriții și stipendiații împăratului, ei nu au mai lăsat textelor semnificațiile lor tradiționale, ci au început să le modifice neîntrerupt, după locul evenimentelor și după preocuparea de a măguli vanitatea augustului stăpân. Mijloacele de reprezentare, de joc și de tehnică teatrală se perfecționau; în schimb, valoarea literară a textului, neputând să se mențină întreagă în mijlocul atâtor contingente, avea să scadă zi cu zi, până la a-și pierde însăși conștiința elementară de sine.

Capitolul XVI

PLAUT

1. Viața

Plaut, cel mai de seamă poet comic latin, s-a născut la Sarsina, în Ombria, cam în jurul anului 254 î.Ch. Provenea dintr-o familie obscură; cu alte cuvinte, era un plebeu. A venit la Roma de tânăr, în căutarea existenței. Până către vârsta de patruzeci de ani, a practicat diferite meserii, unele grele și umile, altele aventuroase. Îl vom vedea, mai întâi, angajat într-o trupă de comedieni, și curând după aceasta antreprenor de spectacole. Cu banii câștigați se va avânta în comerț, pentru ca în puțină vreme riscurile acestuia să-l ruineze cu desăvârșire. Copleșit de amărăciune și dezorientat de această aventură. Plaut a intrat în serviciul unui butar, care îl puna să învârtască din greu la roata morii. Ca să scape de această corvoadă – se spune – s-a gândit să devină autor comic. Planul, deși îndrăzneț, nu cuprindea nimic extraordinar în el. Plaut dispunea de toate mijloacele ca să-l aducă la îndeplinire. Vechile lui relații cu trupele de actori îl ajutaseră să deprindă multe din regulile și secretele tehnicii de teatru. Tribulațiile lui de până atunci îi dăduseră puțința să cunoască viața, cu multele și variatele ei dificultăți. Mai cu seamă, avusese ocazia să cunoască tocmai oameni și situații din acelea care puteau să intre cu folos în materialuri de comedie. Străbătuse locuri diferite, avusese de-a face cu toată acea mulțime pestriță de oameni de care depindeau organizarea și închirierea unui spectacol, i se iviseră dese prilejuri să observe moravuri și să se amestece în viața mulțimilor de pe stradă, se izbise de intrigile ori mașinațiile zarafilor, ale negustorilor de sclavi și ale intermediarilor de tot felul, întârziase adesea în taverne, învățase să cunoască formele de limbaj, gusturile populare, atitudinile lumii de jos. Pe deasupra, doriința lui de a se instrui îl îndemnase să se aplece asupra literaturii grecești, să se perfecționeze în știința limbii latine, să facă legături între aceste două discipline și astfel să-și construiască cu mijloace bogate un stil poetic propriu.

Cunoscând aceste date, vom putea presimți, totodată, și caracterul teatrului lui Plaut. Spre deosebire de Ennius ori Terențiu, care ca proveniență socială erau de o situație mai ridicată, Plaut avea să fie un scriitor al poporului. Ca unul ce trăise în mijlocul populației de jos, ajungând deci s-o cunoască, să-i simtă pulsul și să-i înțeleagă manifestările, bănuim care îi puteau fi reacțiile preferate. Știa ce înseamnă a mânca pe apucate, a dormi unde se nimerea sau a da ocoluri Forum-ului, în căutarea unei ocupații. În multe privințe, avea să semene cu Juvenal: și unul și altul erau sortiți să fie poeți ai oamenilor de jos, ai celor mulți și anonimi.

Efectiv, Plaut a început să scrie comedii către anul 224 î.Ch. Cariera lui literară a durat patru decenii. A fost contemporan întâi cu Livius Andronicus și cu Naevius, apoi cu Ennius și Caecilius. Terențiu avea să înceapă a se face cunoscut mult mai târziu, douăzeci de ani după debutul său ca scriitor. Din primul moment, a cucerit simpatia publicului; această simpatie l-a urmat stăruitor de-a lungul tuturor anilor săi de viață și de carieră scenică.

A încetat din viață în anul 184 î.Ch., în vârstă de șaptezeci de ani.

2. Opera

Numărul exact al comediilor lui Plaut stăruie încă în incertitudine. La un moment dat, i se atribuiău o sută treizeci de comedii. Era însă o eroare. Celebritatea îl făcea fără voia lui uzurpator: se puneau pe seama lui multe producții apocrife, ai căror autori reali ieșiseră sau nu figuraseră niciodată în amintirea opiniei publice. Se mai adăuga și asemănarea de nume cu Plautus, autor și acesta al unui număr de comedii. Varron – poligraful latin din secolul I î.Ch., care avea faima de cel mai învățat dintre romani – a deosebit douăzeci și una de piese sigure și nouăsprezece îndoielnice. Primele, *Varroniannae*-le, alcătuiesc referința cea mai fermă, ceea ce și face din ea, în această privință, baza istoriei literare. Cât despre celelalte, Varron consideră că ele aparțin altor poeți, mai obscuri, dar că Plaut le-a rețușat. Din cele douăzeci și una de varroviene, numai una nu ni s-a mai păstrat; e vorba de comedia cu titlul *Vidularia*. Cazul operei dramatice a lui Plaut se numără printre cele mai fericite. Este aproape singura care s-a putut salva în întregime din ravagiile pe care vremea le-a produs în literatura latină.

Plaut și-a dat seama de ce a reprezentat în viața teatrului latin. Deducem aceasta din acest elogiu-epitaf, pe care și l-a compus singur:

„Prin moartea lui Plaut, Comedia plânge; scena este pustie: râsetele, veselia, gluma, versurile libere, toate acestea își unesc acum lacrimile“.

a. Amfitrion. Subiectul comediei a fost împrumutat de la doriieni, reputați pentru puținul respect pe care îl aveau față de Jupiter și pentru felul cum petreceau pe seama aventurilor lui amoroase. Jupiter, îndrăgostit de Alcmena, pentru a se apropia de ea, a luat înfățișarea soțului său Amfitrion, în vreme ce acesta se afla în luptă cu dușmanii cetății. Mercur, fiul lui Jupiter, își slujește părintele, deghizat sub figura lui Sosie, sclavul lui Amfitrion. La întoarcere, Amfitrion își caută soția.

Cei doi Amfitrioni își vor arunca reciproc acuzația de adulter. Blefaron, ales ca judecător, ezită să se pronunțe în favoarea unuia sau altuia. Până la sfârșit, misterul se va dezlega. Alcmena va da naștere la doi gemeni.

b. Asinaria. După cum declară chiar Plaut în prolog, a fost tradusă din grecește, după comedia cu titlul *Onagos*, de Demofil. Subiectul e de o îndrăzneală ce atinge imoralitatea. El ne pune în scenă pe bătrânul Demenet și pe fiul său Argirip, încheind un pact infam și angajând pentru plăcerea lor comună pe nenorocita Filenia, împinsă la această pierzanie de către propria ei mamă, bătrâna curtezană Cleereta. Suma plătită de către bătrânul vicios a rezultat din vânzarea unei turme de asini; de aici numele de *Asinaria*, dat piesei.

Compoziția piesei lasă de dorit; e dezlănțată, nu urmează un plan, are iregularități care pentru modul nostru contemporan pot să apară de-a dreptul supărătoare. Totuși, succesiunea scenelor se petrece într-o vivacitate plăcută și antrenantă, dialogurile nu sunt lipsite adesea de grație, acțiunea e veselă și totul se petrece într-o atmosferă de forță și de comunicare comică. Așa se și explică de ce autori comici ca Molière și Le Sage au făcut împrumuturi importante din această comedie.

c. Aulularia. Această piesă a intrat de mult în patrimoniul comic universal. În ea, spre deosebire de majoritatea celorlalte comedii ale autorului nostru, subiectul nu este un simplu accesoriu, un scenariu convențional servind doar ca pretext pentru înlănțuirea mai multor momente comice, ci contează și prin sine însuși, prilejuind în mod esențial zugrăvirea de moravuri și caractere.

Aulularia este una din operele literare universale care ne-au dat tabloul sugestiv al avarului și al avariției. Bătrânul Euclion, vestit pentru zgârcenia lui, a găsit, ascunsă în pământ, o oală plină de galbeni. Din această clipă, nu mai are pic de liniște; acest noroc i-a zdruncinat mintea. Totul, de-acum înainte, în viața bătrânului, va fi terorizat de grija și de obsesia vasului cu comoara. Oala cu monezi de aur, deci, va ocupa aproape în permanență scena; va deveni un personaj moral al piesei.

De ce oare, bătrânul înnebunit de furie va împinge pe sclava lui, Stafila, în stradă? Pentru că înainte de-a ieși în oraș, vrea să mai cerceteze încă o dată, fără martori, comoara. De ce nu mai iese din casă, fie și până la magistratul curiei, pentru a-și ridica alimentele distribuite gratis cu prilejul zilelor de serbări publice? Pentru că în orice moment se teme de oala lui cu galbeni. De ce la un moment dat, auzind zgomotele unor lucrători care munciau în apropiere, întrerupe brusc conversația și aleargă într-un suflet la el acasă? E simplu: pentru a se asigura că oala se află la locul ei și că n-au descoperit-o hoții. De ce, oare, va goni cu lovituri puternice de baston pe bucătarii trimiși de viitorul lui ginere pentru a pregăti un festin de nuntă? Deopotrivă, pentru ca acești „pungași” să nu scotocească prin casă și să dea cumva peste faimoasa oală. Mereu prezentă și invizibilă, această blestemată oală, fără să se miște din locul ei, domină întreaga acțiune a dramei.

Între timp, Liconide a necinstit pe Fedra, fiica zgârcitului. Tomnaticul Megador, sfătuit de sora sa să se întoarcă neapărat, cere lui Euclion mâna fiicei sale. Bătrânul ursuz ezită mult până să se hotărăască. Oala lui cu galbeni continuă

să-i dea alarme. O duce de acasă, schimbându-i ascunzătoarea de nenumărate ori. Este însă surprins, pe când făcea această operație, de către sclavul lui, Liconide, acela care îi dezonorase fiica. Se pune la cale furarea comorii, pentru ca astfel zgârcitul să dezarmeze. Liconide obține de la unchiul său Megador să renunțe în favoarea sa la mâna Fedrei. Cuprins de fericire la gândul că-și va recăpăta comoara, Euclion consimte ca Liconide să ia în căsătorie pe fiica sa.

În ce măsură, în această comedie, Plaut a fost original sau s-a inspirat din autorii comici greci? S-ar putea să fi avut drept model *Comoara* de Menandru. S-ar fi putut, de asemenea, să fi avut în vedere piesele cu temă asemănătoare ale lui Filemon, Anaxandride, Dioxippe, Filippide, toți autori greci cunoscuți în epocă. Plaut, însă, nu face nici o mențiune de aceasta. Când a tradus după alți autori, Plaut nu s-a sfiit să mărturisească faptul în prologurile sale. De astă dată, deci, s-ar putea ca tăcerea amintită să fi rezultat din sentimentul său de autor legitim al comediei. În orice caz, toată comedia are culoarea latină și decurge cu o mișcare și o vervă ce i-au asigurat din partea publicului roman o desăvârșită aprobare.

Iată, de pildă, accente caracteristice din scena de desperare a avarului, în momentul când se crede jefuit:

„EUCLION: Sunt pierdut, m-au ucis, am murit! Unde să alerg? Unde să nu alerg? Stai!... Stai!... Dar pe cine să opresc? Și cine, pe cine să opresc? Nu știu, nu mai știu nimic. Nu mai văd nimic. Sunt orb! Unde să mă duc? unde mă aflu? Cine sunt? Nu-mi mai am capul pe umeri, nu mai știu ce e cu mine. Ah! vă rog, vă implor, vă cad în genunchi, veniți-mi în ajutor, arătați-mi pe acela care m-a furat... Iată-l, iată-l colo!... voi, voi aceia care vă ascundeți sub hainele voastre albe și care vă așezați pe bancă, vreți să păreți oameni cinstiți... Tu, tu, vorbește! Hei, vreau să te cred; chipul tău îmi spune c-ai fi un om cumsecade. Ce? De ce râdeți? Vă cunosc eu pe toți; știu bine că aici sunteți mulți hoți. Ce? Nu? Nimeni n-a furat-o!... Mă sufoci, mă omori! Spune, spune odată, cine a... A, nu știi?... Vai, nenorocitul, nenorocitul de mine! Sunt pierdut, S-a sfârșit cu mine...”

Molière s-a inspirat de aproape din această piesă, pentru a compune celebra sa comedie de caracter, *Avarul*.

d. Bacchidele. După cum declară însuși Plaut în prologul piesei, aceasta e imitată după comedia greacă *Cele două Evantide* a lui Filemon. Două surori gemene, purtând același nume de Bacchis, au ca iubiți doi prieteni: pe Mnesiloc și Pistocler. Unul din aceștia, neștiind că există două Bacchis, se crede trădat și înșelat atât de către prietenul său cât și de către iubita sa. Această situație va produce o seamă întreagă de încurcături și incidente, pe care autorul le va prelungi atât cât va socoti de cuviință pentru obținerea efectelor sale comice. Până la sfârșit, toată lumea va fi mulțumită. Fiecare din cei doi tineri va reveni la iubita lui; în plus, și părinții lor, vrând să-și ferească fiii din calea risipei și a pierzaniei, vor cădea ei înșiși în ghearele acestora.

Această comedie, dacă ne referim la intriga și situațiile pe care le aduce în scenă, ar putea să pară extrem de impudică. Totuși, fondul ei este moral. Nu putem admite că Plaut a urmărit cu dinadinsul să facă din teatru o școală de libertinaj. Deopotrivă, e greu de crezut că romanii ar fi acceptat ca scena să propage imagini lascive și corupătoare în văzul și auzul direct al cetățenilor, al femeilor și al copiilor, sau în vecinătatea imediată a templelor și a instituțiilor publice.

e. Captivii. Acțiunea din această comedie ne face cunoștință cu doi frați, dintre care unul a fost răpit la vârsta de patru ani de către un sclav, care apoi l-a vândut mai departe, iar celălalt a fost luat prizonier într-o luptă. După multe străduințe, unele conduse cu inteligență, altele ajutate de hazard, tatăl și-a regăsit în mod dramatic copiii.

Oarecum, în teatrul autorului nostru, această piesă constituie o excepție: nu aduce pe scenă nici un personaj feminin, n-are intrigă de dragoste, nu ne face să asistăm la vicleșuguri de-ale sclavilor și nici la târguiri de prostituție. Nici un vers nu conține ceva – precizare ori aluzie – care să nu poată fi repetat. E vorba de o comedie scrisă, nu numai pentru a moraliza pe cei răi, ci și pentru a perfecționa pe cei buni.

Remarcabil, deopotrivă, e felul cum Plaut introduce în piesa lui personajul parazitului. Trăsăturile acestuia, abia schițate în *Asinaria* și în *Bacchidele*, de astă dată capătă contururi precise; voracitatea lui burlescă și locvacitatea lui bufonă îl fac viu și deosebit de expresiv.

f. Casina. Atât ca limbaj cât și ca spectacol, această piesă este una din cele mai îndrăznețe, mai bufone și mai licențioase comedii ale lui Plaut. Subiectul a fost luat după comedia *Clerumenae* a lui Difil. Pe cât de vesel, acest subiect era și tot atât de imoral. Casina – personaj mut, deși dă numele său comediei – este o sclavă trecută în casa bătrânului Stalino, de către soția acestuia, Cleostrata. Doi sclavi din aceeași casă o cer în căsătorie: unul făcea aceasta sub îndemnul bătrânului celălalt sub îndemnul fiului. Atât tatăl cât și fiul scontau ca la adăpostul sclavilor deveniți soți din ordin, să poată face din tânăra fată un instrument de plăceri. Pentru moment, soarta favorizează pe bătrân. El va fi învins printr-o înșelătorie, căci tinerei căsătorite i se va substitui un sclav, care până la urmă va juca festa bătrânului și omului său de încredere. Piesa se termină prin căsătoria fiului cu tânăra fată recunoscută acum ca fiica unui cetățean.

Libertinajul din *Casina* merge până departe: un tată fără pudoare, în rivalitate amoroasă cu fiul său, și aceasta pentru o fată crescută de mică în propria lui casă, sub ocrotirea aproape maternă a soției sale; un stăpân care încheie un pact odios cu sclavul său, cerându-i acestuia să devină soț de complezență, pentru ca astfel să-și asigure un paravan pentru plăcerile sale; în plus revărsări de bucurii lubriche, scene de tandrețe hidoasă a unui senil, bucuria aproape sadică a matroanei pusă în situația de a se răzbuna, confesiuni lipsite de pudoare etc.

Totuși, această comedie a reținut mult atenția autorilor moderni. Astfel, n-ar fi imposibil ca în unele atitudini ale lui Chrysale, personajul lui Molière, să nu

recunoaştem ceva din mângâierile linguşitoare ale lui Stalinon faţă de soţia sa, de care îi era atâta teamă. De asemenea, e caracteristică asemănarea cu *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais: un stăpân care se îndrăgosteşte de camerista soţiei sale şi care se gândeşte s-o căsătorească cu unul din servitorii săi, pentru ca astfel să-şi poată exercita asupra tinerei soţii dreptul de senior.

g. Cistellaria. Silenia, care încă de mică a fost răpită de lângă părinţii săi, se află acum în mâinile unei bătrâne curtezane care se gândeşte s-o exploateze, obligând-o să practice aceeaşi meserie cu ea. Tânăra fată respinge această încercare odioasă cu toată puterea pe care i-o dictează instinctul ei de onoare şi de virtute. Este iubită de un tânăr de familie bună şi, până la sfârşit, graţie unui coş cu jucării ce-i mângâiasc copilăria, îşi regăseşte părinţii legitimi.

h. Curculio. Intriga acestei comedii e săracă. Situaţiile, şi ele, nu aduc incidente noi şi variate. Cât despre zugrăvirea de moravuri şi de caractere, aceasta se mărgineşte la trăsături banale, comune, aceleaşi ca în majoritatea celorlalte comedii. Toată acţiunea piesei stăruieşte în jurul lui Curculio, un parazit abil şi inventiv, ale cărui escrocherii şi cuvinte meşteşugite se unesc cu manevrele unei curtezane şi cu vanitatea căpitanului Therapontigonus.

Defilarea de personaje, deşi cunoscută şi condiţională, rămâne totuşi pitorească. Parazitul – cu abdomenul lui enorm, cu foamea lui veşnic nepotolită, cu caraghiozităţile lui făcute să amuze pe leneşi şi cu şiretlicurile lui gata oricând să scoată din încurcătură pe îndrăgostiţii mofluzi; bancherul – rând pe rând datornic minciunos şi creditor lacom; proxenetul – cu lăcomia lui fără margini şi cu fanfaronada lui de sperjur; militarul lăudăros, bun să ducă apă la moara intriganţilor şi a sicofanţilor; toţi aceştia alcătuiesc în mâna autorului un mijloc nesecat de a crea atmosfera de farsă burlescă, condusă însă într-un stil de scânteietoare vervă dialogată.

i. Epidicus. Personajul principal, sclavul Epidicus, din devotament pentru fiul stăpânului său, joacă acestuia tot felul de feste. În această privinţă, trăsăturile lui seamănă cu cele ale lui Scapin, eroul lui Molière.

Se spune că Plaut manifesta pentru această comedie o deosebită predilecţie. Publicul, de asemenea, o întâmpina cu însufleţire. E vorba de o piesă în care bătrâneţea era luată în răs, în care autoritatea paternă era făcută ridicolă, în care minciuna şi vicienia păreau că triumfă şi în care libertinajul primea ca singură pedeapsă nereuşita doar pe jumătate a intenţiilor lui.

j. Menechmii. Intriga acestei comedii se ţese pe asemănarea dintre doi fraţi gemeni, unul fiind luat drept celălalt.

Un negustor sicilian a avut doi fii gemeni, dintre care unul i-a fost răpit. După această întâmplare, negustorul a murit. Bunicul dinspre tată a dat copilului rămas numele copilului răpit, adică Menechmus Sosicles. Acesta, devenit bărbat, începe căutarea fratelui său, prin toate acele ţări în care bănuia c-ar fi putut să fie dus de către răpitorii săi. Iată-l ajuns şi în Epidam, oraşul în care Menechmus cel răpit a făcut avere. Locuitorii oraşului, toţi, inclusiv metresa, soţia şi socrul, iau pe noul debarcat drept vechiul lor concetăţean. În cele din urmă, fraţii se recunosc.

Cum am mai spus, piesa a plăcut mult. Cu cât eroul nostru cel confundat devenea mai perplex și mai furios de cele ce se întâmplau, cu cât la un moment dat nu știa ce zeu să mai invoce pentru a ieși din încurcătură, cu atât spectatorii se amuzau mai copios. Probabil că în aceste situații de confundare a unui personaj cu altul există un fond comic durabil, într-atât de apropiat de nevoile naturale ale spiritului uman, încât acesta nu obosește niciodată în a-i găsi forme și întrebunțări noi. Umorel englez, bufoneria italiană, imaginația spaniolă, ingenuitatea germană, veselie franceză, toate fără deosebire, sub înfățișări și deghizări diferite, au folosit acest procedeu. Molière și Regnard, printre alții, confirmă faptul.

k. Mercator. (Negustorul). Fabula ca și titlul piesei sunt luate de la comicul grec Filemon. Apropiată ca subiect de *Asinaria* și *Casina*, se și deosebește de acesta. În primele două piese era vorba de un pact rușinos între tată și fiu precum și dintre stăpân și sclav, pentru a stăpâni în comun un bun, întrucât nu era posibil ca acesta să aibă un posesor unic; în piesa cea nouă, între cei doi rivali nu este cu puțință vreo conciliațiune, așa încât unul dintre ei trebuie să dispară.

Tânărul Charin nu este negustor de meserie sau de vocație, ci a devenit negustor doar pentru câțiva timp din ordinul tatălui său, Demifon, ca pedeapsă pentru neascultările și risipele sale cu curtezanele din Atena. Într-una din aceste călătorii de negoț, Charin a cumpărat o fermecătoare fată tânără, pentru a o lua cu sine. Bătrânul se informează cine e. Acanthion, sclavul lui Charin, plămuisse o minciună, spunându-i că este o sclavă pe care fiul se gândește s-o dăruiască mamei sale. Bătrânul, îndrăgostit în mod ridicol de Pasicompsa, se prefacă c-o cumpără, dând-o în păstrare vecinului său Lisimac. Soția acestuia se teme ca tânăra fată să nu-i fie o rivală. Cu ajutorul prietenului său Entac, Charin își regăsește iubita.

l. Miles gloriosus (Soldatul fanfaron). Nodul acțiunii în această comedie îl formează îngâmfarea căpitanului Pirgopolinice, un viteaz de carton. Din cauza acestei îngâmfări, nu vede cursele ce i se întind. Răpește o tânără fată, fiind convins că aceasta îl va și iubi. Ajutată de un sclav abil, tânăra fată se salvează din ghearele stăpânului său, înșelându-l totodată cu tânărul de care este îndrăgostită. Cheia notei comice stă în prostia căpitanului fanfaron. Acesta e de două ori ridicol: o dată prin pretenția lui de cuceritor al inimilor de femei, deci ca favorit al lui Venus, și a doua oară prin vanitatea lui de viteaz, deci ca ales al lui Marte. Îngâmfarea lui merge până departe: se crede, deopotrivă, idol al femeilor și spaimă a dușmanilor. Autorul are însă grijă ca până la sfârșit să-l facă să plătească scump, atât pentru prima trăsătură, cât și pentru cea de-a doua.

Depart de a se pierde în bufonerii, dimpotrivă, această comedie este una din acelea în care spiritul de finețe al lui Plaut se afirmă în mod deosebit. Astfel, în contrast cu prezumția prostească a căpitanului, autorul ne ajută să prețuim și intervențiile de bun gust ale unui bătrân care este de fapt personajul spiritual al piesei. Totul, în manifestările acestuia, e făcut să placă, să intereseze, să comunice. Are întotdeauna o dispoziție agreabilă, e vesel, susține conversația cu vioiciune, nu-i iartă pe proști, se complace în societatea oamenilor deschiși, știe să facă încă

pe tânărul fără a cădea însă în ridicol, deține parcă un meșteșug al fericirii, are un sistem de viață pe care nu-l păstrează numai pentru sine, ci din care e gata să împărtășească tuturor celor capabili să gândească și să simtă ca el.

Piesa a dobândit repede celebritate. A fost apreciată, deopotrivă, pentru puterea ei de a amuza, cât și pentru substratul său moral. Personajul fanfaronului a dobândit proporțiile unui caracter, trecând ca atare în scrierile moralistilor ca și în uzanțele conversației superioare. Cicero, de pildă, în tratatul său despre *Datorie*, precizează: „E o rușine de a te lăuda tu însuși, mai cu seamă prin minciuni, și de a fi de râsul celor cu care vorbești, întocmai ca Soldatul fanfaron“. (*Et cum irrisione audientium, imitari Militem gloriosum*). Tipul a trecut mai departe în comedia tuturor timpurilor. Teatrul din secolele al XVI-lea și al XVII-lea vor folosi adesea figura militarului îngâmfat. (*Viteazul de Baif, Pedantul înșelat de Cyrano de Bergerac, Agesilau din Colchos de Rotrou, Jodelet duelist de Scarron etc.*). Corneille a reprodus această figură în comedia sa *Iluzia comică*.

m. Mostellaria (Stafia). Filolaches, după ce și-a răscumpărat iubita, pe curtezana Filematia, i-a redat libertatea și a adus-o în casă. În lipsa tatălui său face împrumut după împrumut, risipind astfel în petreceri averea acestuia. La un moment dat, se anunță reîntoarcerea neașteptată a tatălui. Scena este de un umor desăvârșit. În vreme ce tânărul înconjurat de prieteni și de curtezane benchetua nepăsător, sclavul Tranion vine într-un suflet ca să anunțe c-a văzut pe bătrân debarcând în port. Filolaches rămâne ca trăsnet, neștiind ce să facă, cum să întâmpine lovitura. Să fugă? Să se ascundă? Dar unde? În plus, parcă spre a mări disperarea, Callidamates, doborât de băutură, refuză să se scoale. Cu greu, în sfârșit, este pus pe picioare și împins într-o cameră secretă, fără însă ca acesta să priceapă ce s-a putut petrece. Tranion, sclavul, ia pe seama lui scoaterea din încurcătură a tânărului său stăpân. Pentru a împiedica pe bătrân să pătrunsă în casă, inventă că locuința e bântuită de fantome îngrozitoare. Când lucrurile păreau oarecum să se mai potolească, iată că vine și creditorul, cerând cu necruțare plata datoriilor. Bătrânul e păcălit și de data aceasta, pentru că Tranion îl convinge că banii au fost împrumutați pe amanet, pentru cumpărarea unei case învecinate. Nu peste multă vreme, bătrânul își dă seama c-a fost păcălit. Este însă prea târziu. La rugămintea bunului prieten al fiului său, înțelege că nu are altceva de făcut decât să accepte situația și să se resemneze, punând în aceasta – dacă se poate – și puțină fericire.

Dialogurile vii, pline de mișcare, au în ele o vervă comunicativă, izbutind să îmbine comicul de situație cu un comic mai adânc, rezultând din însăși psihologia personajelor cuprinse în acțiune.

Tema din piesa lui Plaut a fost reluată de Regnard, în cunoscuta sa comedie *Întoarcerea neprevăzută*.

n. Persa. (Persanul). Piesa aduce o înlănțuire de viclenii ale sclavului Toxil și ale proxenetului Dordalus.

În absența stăpânului său, sclavul Toxil face el pe stăpânul; are în jurul lui sclavi care să-l slujească și oameni liberi care să-l lingusească. Sclavii din comediile

lui Plaut sprijină pe îndrăgostiți, dar în sinea lor își râd de dragoste. Singurul lucru în care pun interes și pasiune sunt violențele. De data aceasta, însă, sclavul nostru este el însuși îndrăgostit de tânăra și frumoasa sclavă a unui zgârcit. Era o situație cu totul nouă și bineînțeles îndrăzneată în teatrul comic, de a sui pe scenă un om liber la ordinele unui sclav.

La fel de nouă și de îndrăzneată este apariția fiicei lui Saturion, parazitul. Până la această piesă, poezii comici nu-și îngăduiseră să pună în rolurile lor o fecioară de condiție liberă (*virgo*). În privința aceasta, fiica lui Saturion constituie o apariție cu totul nouă. Spre deosebire de tatăl său, care mai presus de orice se gândește la plăcerile pântecului, ea are simțul onoarei și dă dovadă de curaj. Se va apăra împotriva tatălui său, care e gata s-o împrumute stăpânului său pentru mașinații infernale; tânăra fată se va apăra singură și în cele din urmă se va salva jucând o comedie de dragoste și de violență.

Ca și în alte comedii ale lui Plaut, *Persa* ne pune în lumină rolul proxenetului. Tutor de curtezane, respingător ca înfățișare și ca gesturi, insensibil față de sentimentele omenești, fără credință și fără lege, îmbătrânit în știința intrigii și a violenței, meseria lui este de a înșela pe oameni și de a minți pe zei. Cine trebuia să li se opună, în desfășurarea intrigii, nu erau oamenii cumsecade, ci alții tot atât de răi ca ei: servitorii violenți și paraziții. Mai târziu, în comedia modernă, rolul oamenilor răi, persecutori și tiranici, geloși sau neînțelegători față de iubirea curată și legitimă, îl vor avea avarii, tutorii geloși sau îndrăgostiți în mod ridicol, unchi neînduplecați ș.a.

Situarea acțiunii într-o lume orientală și costumele persane aduceau un pitoresc nou, neîntâlnit până atunci în nici o altă comedie a poetului nostru.

o. *Poenulus* (*Cartaginezul*). Ni s-a păstrat textul unui afiș de teatru, care putea fi citit pe zidurile bazilicii sau pe coloanele porticelor lui Tarquin, într-o epocă în care Roma era puternică prin înfrângerea adversarilor ei din Grecia, din Africa și din Asia. Textul afișului era următorul:

„Astăzi, a cincea zi înaintea idelor, a treia din marile sărbători ale lui Ceres, trupa lui Ambivius Turpion, angajat de către noii edili, va reprezenta *Cartaginezul*, comedia grecului Menandru, tradusă de către M. Accius Plaut în limba barbară; muzica de Claudius pe modul Nevian, cu flaute tirriene.“

Despre ce era vorba în această comedie? Despre un bătrân cartaginez, al cărui fiice fuseseră răpite de către un proxenet și care până la sfârșit sunt salvate, fiind totodată și recunoscute a persoane de condiție liberă.

Sub raportul invenției, această piesă nu aduce nimic nou față de celelalte. O punere la cale, pentru a se dejuca planurile unui proxenet; o întâlnire neașteptată, de natură să aducă cele două fiice răpite din nou în brațele tatălui lor; sunt fapte cunoscute, devenite aproape clișee, intrate de mult în mașina producției comice. Totuși, piesa s-a impus: întâi printr-o largă desfășurare de resurse imaginative pentru a se da variație unor accidente cunoscute și apoi printr-o mai bogată zugrăvire a caracterelor. Adelfasia și Anterastila, deși surori și supuse acelorași împrejurări de viață, ca inteligență se deosebesc una de cealaltă; în plus, amândouă, devenite

curtezane prin contrângere, au în comparație cu celelalte slujitoare mercenare ale amorului mai multă decență, mai multă demnitate și mai multă discreție în exercitarea mizerabilei lor profesiuni. Portretul lor psihologic e întocmit cu grijă, în așa fel încât în dosul unor fapte dureroase să putem totuși desluși conținuturi și semnificații morale. Tarele sufletești ale meseriei lor nu le-au atins încă. Nu se lasă târâte de perfidie, de lăcomie, de gustul orgiilor. Din obligație, firește, ascultă de patron; au însă și un amor propriu, care le dă dorința de a străluci și de a face cuceriri care să onoreze pe Venus, zeița dragostei și protectoarea lor.

p. *Pseudolus* (Înșelătorul). Subiectul acestei comedii are puncte comune cu *Persanul*. Asistăm tot timpul la o întrecere de vicleșuguri între un sclav și un proxenet. E vorba de unul din acele subiecte pe care atât publicul de la Atena cât și cel de la Roma le gustau mult. Și în această comedie, ca în majoritatea comediiilor lui Plaut, personajele de vicleni și de vicioși se află pe primul plan. Găsim mai mulți răi decât buni, mai mulți pervertiți decât înțelepți, mai mulți șireți decât oameni onești și integri. Tabloul pe care ni-l înfățișează toți aceștia este un tablou în care perfidia, avariția, comerțul de vicii, destrăbălarea și perversitățile de diferite feluri predomină tot timpul. Să fie deci adevărat că Plaut ca artist și ca observator al oamenilor vedea doar laturile negative ale acestora? Mai degrabă trebuie să spunem altceva: ca poet comic și ca un bun meșteșugar de teatru ce era, și-a dat seama că publicul nu s-ar fi putut amuza aducându-i-se pe scenă modele de virtute și cerându-i-se să le admire. Comedia e făcută să aducă pe scenă ridicolul moravurilor și al oamenilor; îndepărtată de aceste condiții, s-ar putea ca Thalia să rămână mută.

r. *Rudens* (Frânghia). Această comedie se deosebește de majoritatea celorlalte prin tonul înalt al sentimentului și prin frumusețea poetică a formei.

Proxenetul Labrax încearcă să fugă în secret din Cirena, ducând cu sine două sclave tinere precum și banii primiți pentru una din el. Dar, abia ieșit din rada portului, este cuprins de un naufragiu. Cele două tinere fete se salvează cu o barcă, în care plutesc mai multă vreme în voia valurilor. Aruncate pe țărm, găsesc azil într-un templu al Venerei. Stăpânul lor, aruncat și el de valuri pe o stâncă învecinată, încearcă să le smulgă din sanctuarul protector în care se refugiaseră, înfruntând pe zei, pe preoteasa templului și legea sacră a dreptului de azil. Un bătrân de treabă, cultivator de pământ prin împrejurimi, aleargă în sprijinul inocenței, stăpânit totodată de gândul de a pedepsi sacrilegiul. Zeii îl vor răsplăti într-un mod neașteptat pentru această faptă credincioasă: una din cele două fete salvate este propria lui fiică, aceea care îi fusese răpită de mică și pe care el o plănsese mult. Dar nu va afla aceasta dintr-o dată, ci mai târziu, printr-o întâmplare providențială. În cele din urmă, tatăl, recunoscându-și fiica, o va strânge cu fericire la pieptul său.

În această comedie, mașinațiunile proxenetului scelerat nu mai sunt dejucate de șiretlicurile urzite împotriva lui de către servitori abili și ingenioși, ci de către o mână nevăzută, în care am putea recunoaște o prezență a justiției imanente și a unei providențe binevoitoare.

Nu e încă mai puțin adevărat că pentru a salva nota comică, fiind totodată și pe placul multimilor sale de spectatori, Plaut a făcut în această comedie o seamă de concesii. Și anume: bufonerii plate, în dezacord cu linia morală a subiectului; colibeuri ale proxenetului Labrax și ale parazitului său Charmides, ofensatoare pentru bunul simț; replici și situații burlești etc. Rămâne de văzut dacă Plaut a întrebuințat toate acestea pentru a se complăce în efecte comice, sau din aceea strategie a genului, care cere cu atât mai multe îndrăzneli burlești sau licențioase, cu cât sunt de apărat sau de scos în lumină mai multe trăsături morale.

La un moment dat, intriga comediei duce la o reflecție ca aceasta: „interesul unește pe cei răi, după cum adversitatea îi divizează”; bănuim că relieful unei asemenea maxime ar fi fost mai mic, dacă autorul ar fi pregătit rostirea ei în scenă cu situațiuni grave, nu cu jocuri și bufonerii frivole.

s. Stichus. Bătrânul Antifon își ceartă cele două fiice, pe Panegiris și Pinacia, pentru motivul că nu se despart de bărbații lor, doi frați pe care sărăcia îi obligase să se expatrieze în căutarea unei situații mai bune. În îndeplinirea planului său, bătrânul maniac înțelege să se prevaleze de puterea sa paternă precum și de legea în baza căreia putea cere anularea căsătoriei, după trei ani de absență și de tăcere din partea unuia din soți. Fiica cea mare, mai puțin hotărâtă și mai puțin devotată soțului ei, pare dispusă să se supună; cea mică, însă, o determină să devină și ea rezolută. Astfel, cele două fiice rezistă, așteptându-și cu înțelegere soții. Curând, ele vor fi răsplătite pentru virtutea lor, prin întoarcerea soților, care între timp au făcut avere. Întoarcerea acestora este sărbătorită cu veselie licențioasă de către Stichus, sclavul unuia dintre soții reveniți la căminurile lor.

Piesa – se spune – ar fi putut să fie o ilustrare a bunului simț, a virtuților conjugale, a triumfului la care au drept sentimentele oneste, a ridicolului în care pot să cadă aceia care se împotrivesc situațiilor naturale, a soluțiilor fericite pe care le poate aduce prietenia. Totuși, ea este pusă să se termine într-o notă de farsă, printr-o sărbătorire gastronomică. Îl vedem pe Stichus lăudând plăcerile mâncării și isprăvile sale erotice. În tovărășia prietenului sau Sagarinus și a curtezanei Stefania, ale cărei favoruri le împart deopotrivă, mănâncă mult, beau, dansează, îmbată pe cântărețul din flaut, până la refuzul plăcerii. Departe de a mai însemna o scenă de comedie, acest final putea să semene mai mult cu un intermezzo, în formă de baccanală.

t. Trinumus (Omul cu trei dinari). În vreme ce tatăl se afla plecat în străinătate, fiul său, un risipitor, vinde tot, până și casa părintească. Un prieten al tatălui său, știind că în această casă se afla ascunsă o comoară, o cumpără și face din comoară o zestre pentru fiica acestuia.

Piesa are un substrat moral. Intenția este atât de vizibilă, încât din cauza ei veracitatea dramatică suferă. Lysisteles, eroul principal, apare ca trebuind să dea o luptă interioară, să zicem, între *virtute și voluptate* sau între *datorie și iubire*. Numai că aceste idei nu apar aici în toată demnitatea lor filozofică, ci sunt impregnate de coloritul unor moravuri romane de tip decadent. Iubirea pentru care

se frământă sufletul eroului nostru este o iubire prinsă în acele voluptăți leneșe și risipitoare de curtezană, care nu pot aduce decât infamie și destrămare morală. Datoria cu care această dragoste intră în luptă, și ea, poartă pe toată întinderea ei o pecete de utilitarism roman; printre altele, trebuia să ajute și la sporirea averii, ca bază a puterii și demnității individuale.

În diferite momente ale acțiunii, tânărul Lysisteles lasă să se înțeleagă că acest conflict provoacă în sufletul lui furtuni și suferințe prelungi. Să-i dăm cuvântul:

„Mi se rostogolesc prin minte mii și mii de gânduri; toate mă tulbură, mă macină, mă chinuiesc. Inima îmi e ca o arenă, pe care se dau lupte. Și nu văd nimic limpede, cu toate că mă gândesc atâta. Mă-ntreb ce e mai bine, către ce fel de viață să mă îndrept. Trebuie oare să mă dedic dragostei sau banilor? De care parte s-o găsi fericirea? Nu pot să le desfac. Să încerc deci din nou; poate, să vedem, voi ajunge la o soluție! Să cântăresc bine pe fiecare din cele două lucruri; să încerc să fiu, în această dezbatere, și judecător și parte împetricinată. Cred că aceasta este calea! Să încep cu dragostea; și să încerc să văd cum arată și ce se poate câștiga de pe urma ei! Dragostea nu prinde în mrejele ei decât pe aceia care ard de nerăbdare să se arunce... Îi pândeste, îi urmărește, îi prinde prin șiretlicuri și lingușiri; știe să-i amăgească – dulce și prefăcut meșteșugar de vorbe, cum e, hoț, mincinos, lacom, zgârcit, jucăuș, ștrengar, seducător, mângâietor, plin de dorinți, capabil să dea chiar și peste ceea ce am ascuns mai bine... Priviți-l pe îndrăgostit! Din clipa în care l-au înfiorat sărutările iubitei, banii i se topesc, încep să curgă, să nu mai stea le el... Oh, dragoste, dragoste, piei din fața mea, nu mă mai ispiti, nu mai vreau nimic de la tine!... Prea e amară dragostea, prea ne aduce multe necazuri... Haide, eugete, hotărăște-te! Atâtea motive îți poruncesc să-ți iei gândul de la ea, s-o îndepărtezi, să-i pui în suflet o stavilă... A te da în brațele dragostei e mai rău decât a te arunca într-o prăpastie înfiorătoare...”.

Totuși, aceste plângeri și frământări nu ajung să ne emoționeze. De ce? Pentru că eroul este atât de edificat asupra primului sentiment cât și asupra celui de-al doilea, încât ele nu-i ajung în regiuni insondabile ale sufletului, nu pun în mișcare resorturi patetice ale necunoscutului din el, ci se consumă într-o dezbatere abstractă, care pentru noi spectatorii are mai degrabă înțelesul unei alegorii decât al unui fragment de realitate.

u. *Truculentus (Brutalul)*. Trei rivali – tânărul atenian Dinare, militarul Stratofan și țărânoiul Strabai – sunt stăpâniți de către aceeași curteană, Fronesia. Frumoasa curtezană, care pe cât de frumoasă este și tot pe atât de vicleană și de avidă de bani, se dă drept mama unui copil născut în mod misterios, urmărind astfel să-l aducă pe militar sub totală sa ascultare. Faptul se va și petrece. Titlul piesei se trage de la un personaj brutal, sclavul Geta, necrușător față de curtezane și hotărât să facă tot ce e cu putință pentru a salva averea stăpânului său de lăcomia acestora.

Am mai întâlnit personajul curtezanei și într-un pasaj celebru rămas din comediile lui Ennius. Trăsăturile acestuia, comparate cu trăsăturile zugrăvite de către autorul nostru, sunt aproape nevinovate. Fronesia, eroina lui Plaut, e mai multă o negustoriță de viclesuguri și de plăceri senzuale decât o femeie. E în firea ei să se strecoare de sub voința posesivă a unuia pentru a se vinde imediat altuia, aceasta în mod neîntrerupt, de fiecare dată cu aceeași lipsă de pudoare, de sentiment sau de vreun scrupul al adevărului.

Anume situații din această comedie ne apar azi de neconceput. Toți cei trei amănți, mai bine zis cei trei cumpărători, dau dovadă de o rară constanță, deși fiecare din ei știe de existența celorlalți doi. Nu ne putem explica cum de e cu puțință atâta statornicie într-o dorință și atâta pasiune delirantă într-o situație în care nu se ivește nimic de natură să încălzească inimile, să le emoționeze, să le dea cât de cât o înălțime sau măcar o presimțire de superioritate. Nouă, azi, ni s-ar părea curios, absurd, ca un tată să împrumute copilul său nou născut unei curtezane, amanta sa, pentru a ajuta astfel să înșele pe amantul ei mai vechi. Totuși, romanii au aplaudat această comedie mai mult decât pe altele. Cum să ne explicăm faptul? Contribuie, desigur, atât mentalitatea pe care le-o crea viața lor prelungită printre curtezane, precum și acea autoritate a puterii paterne, care adeseori acorda părintelui drept de viață și de moarte asupra copilului său, asimilându-l cu un fel de proprietate exclusivă și venală.

Acestea sunt, privite în liniile lor sumare, comediile care ni s-au putut transmite din opera lui Plaut. Nu întotdeauna textele păstrate sunt în bună stare. Ele cuprind numeroase lacune și interpolări. Astfel, lipsește sfârșitul din *Aulularia*, ni s-a pierdut prologul din *Bacchis* și s-au rătăcit pasaje întregi din *Mercator*. Ce abundă, însă, sunt interpolările. Ni le putem explica prin dorința urmașilor de a completa lacunele. Comediile lui Plaut au fost deosebit de scumpe publicului latin, ceea ce a făcut ca ele să fie jucate mult și după moartea poetului; era firesc, deci, ca fiecare reluată a lor să fie însoțită de dorința contemporanilor de a le perfecționa sau mai bine zis de a le adapta la gustul și criteriile epocii. Însă, și așa, fondul păstrat este destul de autentic și de concludent, pentru a ne da seama de întinderea operei, de caracteristicile ei și de răsunetul pe care l-a putut produce în lumea romană.

3. Prologurile

Multe din comediile lui Plaut sunt însoțite de prologuri. Prezența acestora este caracteristică. Ele ne ajută să înțelegem în ce măsură Plaut nu și-a impus întotdeauna un ideal artistic, ci adesea s-a complăcut în a fi un meșteșugar și un negustor de comedii, pe gustul mulțimilor populare.

Conținutul acestor prologuri variază. Nu toate aparțin poetului însuși; unele au fost compuse de către urmași, cu prilejul diferitelor reluări. Datele când au fost scrise sunt greu de stabilit. Nici locul lor în piesă nu este fix. Cele mai multe precedă spectacolul; altele, însă, vin abia după prima scenă. Ele sunt debitate sub formă de

monolog viu, de către un actor special numit *Prologus*, de către unul din personajele piesei sau de către o seamă de apariții mitologice ori alegorice. Acestea din urmă sunt cu deosebire interesante, pentru că făptura lor ne dă de la început tonul întregii piesei. *Amfitrion*, comedie plină de intrigă, de jocuri abile și de *quiproquo*-uri (procedeu comic, constând din a lua un personaj drept altul), este prezentată de către Mercur, considerat ca zeu al comerțului și zeu al șiretlicurilor. În *Trinummus*, asistăm cum Luxuria (Destrăbălarea) și fiica sa Inopia (Mizeria) se introduc în casa tânărului libertin Lesbonicus, care cu ajutorul celei dintâi a risipit toată averea tatălui său. În *Aulularia*, care ne aduce pe scenă înfățișarea unui mic interior de tip orășenesc, prologul este rostit de către zeul Lar, zeul căminului. *Rudens*, piesă cu caracter moral, începe cu recomandările de virtute ale stelei *Arcturus*:

„Sunt, după cum vedeți, o stea albă, strălucitoare, răsărind întotdeauna la timpul ei potrivit aici și pe cer. Numele meu este Arcturus. Acolo sus, noaptea, strălucesc printre zei; ziua colind prin casele muritorilor. Să știți, însă, că nu sunt singura constelație care coboară pe pământ. Stăpânul zeilor și al oamenilor, Jupiter, mă trimite în diferite locuri, pentru a-mi da seama de năravurile și purtarea oamenilor. Adică, să văd: cum își fac datoria și cât sunt de credincioși; cum primește, fiecare, daruri din partea soartei. Există oameni care justifică fapte hoșești cu dovezi hoșești, după cum există alții care vin cu jurăminte false în fața judecății; înscriu numele lor și le aduc la cunoștința lui Jupiter. În orice clipă, acesta știe cine va atrage mânia și răzbunarea lui...”

De regulă, prologurile sunt întocmite cu spirit, sunt conduse cu vervă, se dedau la jocuri vesele de cuvinte, folosesc proverbe și sunt punctate tot timpul de aluzii contemporane. Făcute să trezească interesul publicului pentru acțiunea ce se va desfășura în cursul comediei, cu alte cuvinte construite cu mijloace care să se adreseze direct publicului, prologurile lui Plaut ne pot da referințe instructive cu privire la criteriile și reacțiile preferate ale spectatorilor latini.

4. Influența greacă și caracteristica latină

Comediile lui Plaut sunt imitate după modele grecești. Poetul, el însuși, confirmă aceasta de câte ori i se ivește prilejul. Adresându-se publicului, îi spune adesea: *Fabula tota graeca*. În special, se inspiră din comedia greacă nouă. Numele lui Aristofan nu apare niciodată; în schimb, numele lui Menandru, Difil și Filemon sunt adeseori citate. S-ar părea, după chipul strâns în care urmează subiectele acestora, că Plaut nu ține la originalitate. Grecia trecea atunci în lumea romană ca modelul suprem de inteligență, de frumusețe și de bogăție spirituală; publicul roman era deci cu atât mai mulțumit cu cât știa că spectacolele ce-l amuzau veneau dintr-o lume ce avea o mare reputație, aproape legendară. Nu-l vedem pe Plaut, în nici un fel, străduindu-se să găsească subiecte noi, originale; se mulțumește să reediteze temele și procedeele comediiilor grecești. Totul este grec: intriga, personajele, sentimentele, ideile morale, chiar și forma comediiilor. În mijlocul

acestora, aluziile la unele situații contemporane din lumea latină aproape că se pierd, neizbutind să șteargă ceva din coloritul grec al comediiilor. Există situații, în care mișcarea și râsul gălăgios al sclavilor se învecinează cu tirade impregnate de un spirit moralizant de sentință. S-ar părea că ne aflăm într-o atmosferă împrumutată din comediiile atellane; în fond, însă și în aceste situații influența noii comedii grecești este mai puternică.

Totuși, am greșit profund, dacă l-am socoti pe Plaut doar un traducător din grecești. Chiar dacă adeseori el însuși spune aceasta, nu trebuie să-i dăm crezare în întregime. E greu să admitem că publicul latin, fie în partea lui rudimentară, fie în cea rafinată, ar fi putut primi un teatru făcut doar din elemente străine, fără nimic care să reflecte și trăsăturile lui caracteristice, cu modul său specific de viață.

Să ne gândim, mai întâi, la cerințele de tip popular, la care Plaut era ținut să facă față înaintea publicului său. Ennius, unul dintre înaintașii săi, avusese protecția unui patron, ceea ce îi îngăduise să se lege de un ideal literar. Plaut, însă, nu avea ca patron decât publicul mare, cu dorința acestuia de a se amuza și de a aplauda spectacole de succes imediat, răsunător. În bună parte, acest public era format din mulțimi zgomotoase, neastâmpărate, cu mintea adeseori tulburată de băutură, de mâncare multă, de vulgarități sau de contagiunea primară a zilelor de sărbători populare. Ar fi fost cu puțință, oare, ca acest public să asiste cu interes și cu plăcere la spectacole făcute din subtilități și analize rafinate ale spiritului grec? Hotărât, nu! Comediile luate după modele grecești puteau fi acceptate de către acest public numai în măsura în care poetul latin mai întâi izbutea să le aducă la un nivel comun de înțelegere și apoi să le împrumute ținută și atmosferă locală.

Îl vom vedea, deci, pe Plaut, străduindu-se în primul rând să-și educe publicul, câștigându-i totodată aprobarea. Îi va explica subiectul, înainte de începerea acțiunii propriu-zise. Îi va atrage atenția, cu insistente preveniri explicative, asupra scenelor mai greu de înțeles și de urmărit. Va ține seama, deopotrivă atât de gusturile vulgare ale unora cât și de nevoile de rafinament ale altora. Va lăsa să se înțeleagă gândul lui de nemulțumire față de organizatorii de cabale. E nedrept ca din cauza celor ce nu știu sau nu vor să păstreze liniște în timpul spectacolului să sufere alții care au venit să asculte. Va da și unele sfaturi mai directe: ca spectatorii să se abțină de a dormi și de a sforăi în timpul jocului, ca femeile să vorbească mai puțin, ca părinții să-și supravegheze copiii, așa încât aceștia să nu mai tulbure spectacolul, și ca fiecare să-și ia locul în amfiteatru înainte de a începe jocul actorilor. Toate acestea ne dovedesc că Plaut era conștient de calitatea puțin cultivată a unei bune părți din publicul său.

Logica acțiunii nu-l preocupă prea mult. Esențialul, pentru Plaut, e ca publicul să rădă. Autorul și spectatorii sunt de acord: ei nu țin ca desfășurarea situațiilor să fie veridică și coerentă. Din moment ce incidentele puse să se petreacă pe scenă pot amuza publicul, nu mai interesează mijloacele prin care au fost produse. Publicul roman e puțin sensibil; în oricare caz, e mult mai puțin sensibil decât publicul grec la analize psihologice, la subtilități ale gândirii sau ale sensibilității, la ceea ce ar putea înfățișa pe oameni ca atare sau pe om luat în general. Plaut, în consecință,

simplifică, schematizează, sau unde e cazul exagerează. Sub acest raport, unele din preocupările sale apar doar ca niște caricaturi, în raport cu modelele lor grecești.

Legătura lui Plaut cu tradițiile latine de teatru e vizibilă. Tonul general al comediilor lui e încărcat de fantezia și de vivacitatea vechilor farse naționale, ale cântecelor fescennine, ale comediilor atellane și ale satirelor. Întocmai ca în comediile atellane, personajele nu vin pe scenă cu psihologia lor reală, ci ca niște siluete convenționale; întocmai ca în cântecele fescennine, jocurile de cuvinte trec înaintea desfășurării logice a situațiilor. De altminteri, fără o asemenea legătură cu fondurile naționale, ar fi fost greu ca aceste piese să câștige aprobarea și simpatia mulțimilor.

În sfârșit, trebuie să ținem seama și de faptul că piesele lui Plaut au o pronunțată tinctură siciliană. Influența Siciliei pătrunsese în mod stăruitor și fecund în toată Italia meridională. Fondul ei grec își asociase între timp importante conținuturi italiene; cu alte cuvinte, nota siciliană apărea acum mai mult ca o trăsătură națională italică, decât ca o prelungire grecească.

De altminteri, aceste mulțimi care se îngrămădeau la reprezentațiile comediilor lui Plaut nu era niște mulțimi oarecare. Destule elemente ne obligă să le recunoaștem o seamă de diferențieri intelectuale și sufletești. Înainte de Plaut, ele aplaudaseră și alte spectacole, printre care se număraseră și tragediile lui Ennius. Deci, în această materie, nu erau lipsite de educație și de simțirea unei anume tradiții naționale. Într-adevăr, la sfârșitul secolului al III-lea și începutul secolului al II-lea î.Ch., poporul latin nu ținea să-și afirme cu gravitate o conștiință de popor-rege, dar nici nu se comporta ca o masă rudimentară, formată din plebei însetați doar de lupte sângeroase de circ. Oricum, aceste mulțimi formau poporul peninsular, popor cu o existență istorică bine definită, în care se sudaseră în decurs de secole elemente latine, sabine, ombriene, etrusce, campaniene, grecești etc. Populația orașelor, adică aceea care alcătuia publicului spectacolelor de teatru, număra artizani liberi, lucrători în manufacturi de artă, negustori, foști sclavi, care, o dată eliberați, se străduiau să-și întocmească o viață mai bună, soldați care luptaseră în campaniile din Sicilia, Africa și Spania, cavaleri etc. Toți aceștia trăiau din muncă și din meșteșugul lor, aveau un sentiment de viață în creștere, dispuneau de un nivel de judecată și de sensibilitate. Plaut ieșise din rândurile lor și tot în contact cu ei se și formase. În asemenea condiții, nimic mai firesc decât să scrie pentru ei, convertind în consecință lecțiile comediei grecești la tradițiile de teatru ale peninsulei italiene.

Să ne gândim, mai departe, și la exigențe venite din cealaltă parte a publicului latin. Plaut n-a fost numai un poet favorit al mulțimilor; deopotrivă, el s-a bucurat și de prețuirea păturii culte. Prin ce, anume, Plaut a izbutit să cucerească sufragiile acestei păтури? Desigur, și prin subiectele sale, care – așa cum am mai spus – erau făcute să placă întregii lumi romane, dar, mai cu seamă, prin limba scrierilor sale. Frază sa se inspiră din vorbirea curentă; are culoarea, vioiciunea și expresia neprefăcută a acesteia. Deși simplă și scurtă, ea folosește totuși o remarcabilă bogăție verbală. Simplitatea și scurtimea ei fac să fie sesizată cu ușurință și cu rapiditate. Resursele limbii latine sunt larg folosite. Poetul mănuieste cu abilitate egală termeni

populari și profesionali, ca și termeni savanți. Cuvinte și construcții din vorbirea magistratului, a preotului, a negustorului, a meseriașului, a sclavului, a curtezanei, a soldatului, a omului de pe uliță – toate acestea își dau mâna, se îmbină pitoresc, alcătuind registre în stare să urce de la înălțimi de poezie adevărată. Jocurile de cuvinte decurg viu, scânteietor; s-ar spune că adesea poetul preferă, nu logica încăpută în cuvinte, ci jocul pe care acestea i-l făceau cu putință.

Întocmai cum Naevius și Ennius au creat în literatura latină limba poeziei înalte, Plaut a creat pe aceea a comediei. Fantezia se unește viu cu energia. Dialogurile au vervă și culoare. Sentimentele, fie cele rudimentare, fie cele de un ordin mai rafinat, își găsesc cu ușurință expresia potrivită. Ca mânuitor și creator de cuvinte, Plaut poate fi pus în rând cu Aristofan și cu Rabelais. Dispune de mijloace verbale care fac să trăiască pe scenă tot felul de atitudini și situații: și violențe plebeiene, și accente elegiace sau madrigalești, și cuvinte de apropiere suavă sau de ceartă ale îndrăgostiților, și transparențe ale serenadelor, și expresii injurioase, în sfârșit și treceri de la vorbirea rudimentară de port, de uliță sau de piață la vorbirea mai distilată a păturilor cultivate. Un mozaic pitoresc, sugestiv, capabil să întrețină tot timpul o impresie de viață și de mișcare. Metaforele, epitelele și imaginile abundă. Sunt luate din domenii variate: comerț, meșteșuguri, politică, armată, drept, literatură etc. Totalitatea lor izbește urechea în mod plăcut, ca o cascadă sonoră, în care abilitatea comică se împletește stăruitor, impetuos, cu un efluviu de adevărată simțire lirică.

Versificația lui Plaut lasă de dorit. Horațiu a criticat-o cu asprime. Într-adevăr, poetul nostru n-a urmat o metrică unitară, ci a folosit ritmuri variate, uzând astfel în mod larg de libertățile prozodice acordate comicilor.

Toate acestea ne ajută să înțelegem că deși forma comediiilor lui Plaut era luată de la greci, sufletul lor însă a fost latin. Nu există pasaj în care acest suflet să nu vibreze, în care să nu-și manifeste într-un fel sau altul prezența. Altoiul grec a fost grefat pe un trunchi băstinaș. Roadele ieșite din această încrucișare poartă mai cu seamă semnele unei vieți și ale unei creații latine.

5. Subiecte, intrigă, personaje

Subiectele lui Plaut – am văzut – nu sunt nici originale, și nici interesante. Sunt banale și se repetă de la o comedie la alta, dacă nu în intrigă în orice caz în spiritul lor. Dacă, după ce am citit câteva comedii de Plaut, am încerca să le distingem subiectele și să precizăm intriga fiecăreia dintre ele, am vedea că ne-ar fi greu și poate chiar imposibil. N-au în ele elemente și situații caracteristice, de natură să-și imprime în mintea noastră reliefurile. Totul se amestecă într-o notă comună, informă, făcând să ne fie aproape indiferent dacă o scenă anumită aparține unei piese sau aparține alteia.

Schema comediiilor lui Plaut este de multe ori aceeași. Primul erou – să zicem – este tânărul îndrăgostit, pe care îl slujește un sclav abil, întreprinzător și bun de

gură. Acest tânăr îndrăgostit este în conflict cu mulți: cu tatăl său, cu intrigantul sau mijlocitorul care încearcă să-i încurce planurile, cu soldatul fanfaron ș.a.m.d. Pe toți aceștia sclavul îi escrochează, smulgându-le bani ce vor servi la răscumpărarea tinerei fete pe care o iubește stăpânul său. Aceasta, la rândul ei, va izbuti să rămână virtuoasă, strecurându-se cu bine printre dorințele sau mrejele întinse de ceilalți. Până la sfârșit, totul se va dezlega în mod fericit. Tânăra fată va fi recunoscută de ai săi, putând astfel să se căsătorească cu bărbatul iubit. Mai pe scurt, putem spune așa: aproape toate comediile lui Plaut se reduc la o serie de vicleșuguri urzite de un sclav, pentru ca prin ele să apere o pereche de îndrăgostiți și să salveze o femeie, recunoscută până în cele din urmă ca fiind de condiție bună.

Episoadele pieselor sunt hrănite cu aceleași și aceleași lucruri: povestiri despre călătorii pe mare, întâmplări cu pirai, naufragii, întoarceri neașteptate, înlocuiri și mistificări, certuri, șiretlicuri ale sclavilor, luarea unor personaje drept altele etc. E vorba deci de scenarii convenționale, care nu au alt rol decât să lege diferite momente între ele. Clădită astfel, pe situații de șablon, intriga comediilor lui Plaut nu are veracitate. Desfășurarea ei este când încăreată, când întreruptă de episoade lăturalnice, de scene de beție, de convorbiri gălăgioase, de schimburi de cuvinte tari, adeseori vecine cu trivialitatea. Nota satirică este introdusă uneori artificial, fără legătură organică cu intriga sau cu personajele puse în scenă. Dintr-o dată, de pildă, în chiar toiul acțiunii, apar aluzii despre demnitarii cetăților ori despre diferite fapte politice la ordinea zilei. Autorul nu se preocupă să lege pasajele introduse în contextul pieselor. De multe ori deznodămintele vin în mod brusc sau sunt tratate într-un stil de expediere. Totuși, Plaut n-a trecut niciodată drept un bufon. L-au aplaudat mulțimile populare, după cum l-au iubit și elitele. Explicația stă în aceea că poetul era înzestrat cu o rară putere de a inventa și de a găsi neîncetat expresii potrivite cu situațiile aduse în scenă. N-aveau adâncime de gândire și nici chiar destul simț de observație; în schimb, știa să pună în mișcare procedee scenice, să mânuiască în mod meșteșugit intrări, tranziții sau dezvoltări de teatru, să folosească artificii ale comediei de intrigă, să susțină situații dificile și neprevăzute, să dea viață dialogurilor, să scoată toate efectele cu puțință din alăturarea de contraste.

Personajele, și ele, sunt în genere convenționale. Ele nu aduc pe scenă indivizi, cu viața și reacțiile lor aparte, ci mai mult roluri. Sub acest raport, actorul pus să le interpreteze nu avea de întâmpinat dificultăți prea mari. Majoritatea acestor personaje vin din teatrul grec; și anume, din comedia greacă nouă, aceea care nu-și impunea să prezinte caractere, ci doar să creeze o atmosferă vie, agreabilă, cu putere de a moraliza pe oameni, fără însă a le zugrăvi și psihologiile. Fiecare piesă, de pildă, își are bătrânul său, așa-numitul *senex*. De regulă, acesta e ridicol: ține să fie sever, ceea ce nu împiedică să fie înșelat, batjocorit și furat; intră în rivalitate cu fiul său, candidând în rând cu acesta la grafiile curtezanelor; pe cât ține să-și dea multă importanță, pe atâta este mai nătărău. Doar în *Miles gloriosus* întâlnim un bătrân bun, inteligent, înțelegător față de manifestările și drepturile tinereții; dar și acesta este un vechi celibatar, rămas așa de frica femeilor. Soldatul

fanfaron apare același peste tot: un fel de *condottiere* ratat și gălăgios, convins că toată lumea îl admiră și că toate femeile îl iubesc. Parazitul este în genere un personaj amuzant: veșnic înfometat, gata de orice, eventual să vândă chiar și pe propria-i fiică; în față își copleșește patronul cu adulații și declarații de devotament, asemănându-l cu Jupiter și cu Marte, pentru ca în spate să-l critice sau să râdă de el; nu-l supără meseria de parazit, ba dimpotrivă este gata să-i atribuie ereditate și noblețe. Cu tinerețea, Plaut este mai generos. Toți adolescenții săi sunt îndrăgostiți; unii sunt plini de calitate, după cum alții sunt risipitori, destrăbălați, violenți și geloși. Plaut, însă, le ia tuturor partea, chiar și celor extravaganti. Din moment ce sunt tineri, și mai sunt și îndrăgostiți, își simte aproape o datorie să țină cu ei. În această privință piesele sale apar ca un triumf al tinereții și ca o sărbătorire a viclesugului, atunci când acesta își propune să apere sau să salveze iubirea tânără.

Totuși, acestea nu sunt decât personaje secundare. Principalul personaj – sau cum i s-a spus „regele” teatrului lui Plaut – este sclavul. Prezența lui umple întreaga comedie. Îl întâlnim chiar și în comedii în care rolul principal revine altui personaj, dacă nu pentru a susține o parte a intrigii, în orice caz, pentru a produce cu intervențiile sale divertismente comice. Plaut își realizează principalele sale intenții comice prin sclavii pe care îi aruncă în scenă. Ei, de pildă, sunt aceia în care îndrăgostiții își pun toată nădejdea, care ajung de-i păcălesc pe bătrânii abuzivi sau zgârciți, care scot în evidență ridicolul soldatului fanfaron și, în genere, care îi iau în răs pe toți, producând nota de satiră și de ilaritate a pieselor. Nimic nu-i descurajează, nimic nu-i poate abate de la drumul urmărit. Au o nesecată inventivitate. Dacă se întâmplă ca un șiretlic să nu le reușească, trec îndată la altul, cu și mai multă vervă și imaginație. Se joacă cu focul, fără ca acesta să-i sperie. În felul cum își conduc mașinațiile, nu pun numai meșteșug, ci și artă; sunt – ca să spunem așa – niște artiști ai vicleniei, cu destule cazuri în care această viclenie are în ea și unele unde de bunătate.

6. Comicul

Comicul care a asigurat pieselor lui Plaut succesul lor popular este prin excelență un comic de situații și de cuvinte. Valoarea comicului de situații este inegală. Uneori, într-adevăr, el cuprinde ingeniozități admirabile; de multe ori, însă, calitatea lui e mediocră. Lucrează cu procedee obișnuite: scene de beție, lovituri de teatru, lăudăroșenii, acte de înșelătorie, grimase, țopăieli, gesticulații violente, bizare, dar nu lipsite de expresivitate etc. Însă, pentru că toate acestea se înlanțuiau viu, cu dezinvoltură, cu fantezie, cu vervă, într-un ritm susținut, fără vreo lungime obositoare, ele puteau să provoace râsul cu ușurință, câștigând prin aceasta chiar și pe spectatorii dificili și pretențioși.

Comicul de cuvinte este la fel de viu și abundent. Întâlnim jocuri de sunete și de cuvinte, aluzii cu subînțelesuri, calambururi, momente de vorbire alandala, dialogări îndrăznețe și spirituale etc. Termeni curenți, din circulația cea mai curentă

a vorbirii populare, își dau mâna cu alții noi, ieșiți în așa fel din inspirația necesară a poetului, încât să poată fi pricepuți dintr-o dată de către publicul spectator, din ce în ce mai amuzat de surpriza și de ineditul lor. Întâlnim, de asemenea, compuneri de cuvinte, menite ca prin asocierea lor să redea trăsături ridicole ale personajelor și să creeze efecte comice. Astfel, bătrânul din *Captivi* este făcut să creadă că una din sclavele sale e fiica unui personaj important și bogat, cu numele de *Thesaurochrysonicochrysidex*; la auzul acestui nume impresionant, bătrânul va exprima cu naivitate și cu credulitate: „desigur, e din cauza averii lui că i s-a dat un nume atât de frumos“. În această direcție, Plaut se dovedește inventiv și original; a asocia două sau mai multe cuvinte, așa încât alianța lor să poată produce în același timp și surpriză și o situație comică, este un act de creație personală.

Comicul latin în general și comicul lui Plaut în special nu trăiesc din observații și reflecții adânci asupra moravurilor și caracterelor. Chiar și puterea lor satirică e relativ mică. Însă, ceea ce îi lipsește în fond, se adaugă la suprafață. Poetul nostru este un artist al cuvântului, capabil ca din orice folosire a acestuia să facă să scânteieze râsul. Principala susținere în această materie – ca și lui Rabelais mai târziu, în timpul Renașterii – i-a venit din cunoașterea și simțirea profundă a vorbirii populare.

7. Morala comediiilor lui Plaut

Privite de departe, comediiile lui Plaut par niște spectacole vesele pentru niște mulțimi la fel de vesele, dornice să petreacă în zilele lor de sărbători populare. Era în ele atâta vervă, atâta joc și mișcare, încât se poate spune că în asemenea condiții analiza psihologică devenea imposibilă. Totuși, nu e așa! Publicul lui Plaut, cel puțin o parte din acesta, nu cerea de la autorul lui favorit doar să-l amuze, ci oarecum să-l și instruiască, fie comunicându-i în legătură cu faptele satirizate diferite idei morale, fie apropiindu-l de vibrarea unor sentimente mai delicate, transpuse cu pricepere scenică în situații comice.

Faptul ține în primul rând de influența greacă. Autorii greci, în aceeași măsură în care erau dramaturgi, erau și moralisti. Chiar și în fragmentele lor neînsemnate găsim însemnări și reflecții morale. Despre Menandru – principalul model grec al comediei latine – se știe că era discipolul lui Epicur. O dată cu subiectele comediiilor grecești, Plaut a împrumutat și ceva din semnificația lor moralizantă. Aceasta n-a atins proporții și esențialități asemănătoare cu cele din comediiile grecești; putem însă să-i constatăm în orice moment prezența.

Să ne gândim, de pildă, la galeria de oameni vicioși pe care comediiile lui Plaut ni i-au urcat pe scenă: sclavi plini de șiretlicuri, bătrâni bețivi ori zgârciți, părinți denaturați, gata să-și vândă copiii sau, dimpotrivă, copii detracăți dorind să-și vadă părinții morți, negustori imorali, paraziți înecați în lingușeli, proxeneți practicând cu ușurință atâtea și atâtea turpitudini etc. Ei bine, toți aceștia ne sunt înfățișați și pentru situații de amuzament general, dar și pentru a ni se arăta imoralitatea omenească. Soldatul fanfaron – nu este oare caricatura vie a prostiei

și a prezumției? Dar, deopotrivă, aceste piese ne fac cunoștință și cu oameni însuflețiți de porniri nobile, curajoase: fete tinere care își păstrează demnitatea când părinților le vând sclavi care vin în ajutorul tinerilor ce se iubesc cu adevărat sau sclavi care se revoltă de turpitudinile stăpânilor lor, prieteni devotați, soți care își sunt credincioși unul altuia, părinți cinstiți și copii valoroși, îndrăgostiți care pun în sentimentul lor onestitate și poezie etc.

Se poate spune, deci, că regula clasică a comediei apare în toată plinătatea ei: făcând pe spectatori să râdă, poetul îi ajută totodată să se corecteze. Trebuie să admitem că mulți romani se recunoșteau sub trăsăturile lui Demenetes și Filolaches; trebuie să admitem, deopotrivă, că toată această defilare de invertiți ai moralei: libertini de toate vârstele, traficanți de sentimente, vânători de zestre, clienți famelici și lingușitori, cetățeni fără demnitate, negustori de jurăminte, preoți plini de infatuare, pervertitori de meserie, leneși fără ocupație, delatori lipsiți de scrupule etc. — și-au găsit, prin însăși prezentarea lor de către Plaut pe scena comică, stigmatizarea sau în orice caz o parte din stigmatizarea pe care o meritau.

Să nu căutăm, însă, în această morală din comediiile lui Plaut, analize și subtilități psihologice. Caracterul său predominant este un caracter practic, material, cu pronunțată notă utilitară. Totul e îngăduit, dacă e practicat cu măsură. Condamnă chiar și dragostea, dacă din cauza acesteia ești pornit să-ți risipești averea. Tatăl din *Mostellaria* își iartă fiul, fiindcă nu are nimic de plătit pe urma lui. Nu întâlnim, deci, conflicte și complexități interioare, înălțimi estetice, acte profunde de gândire. Plaut nu ține să fie un filozof. Morala lui, elementară și practică, este morala populației romane, într-o fază istorică a acesteia în care speculațiile și subtilitățile de ordin psihologic îi erau încă străine.

S-a vorbit și s-a scris mult despre numita imoralitate a scrierilor lui Plaut. Adeseori, judecata aspră a faptului n-a avut dreptate. Ea a procedat într-un spirit de simplificare, dând la o parte elemente și interpretări de seamă ale chestiunii. E probabil că acuzația de imoralitate i-a fost adusă de aceia care s-au simțit vizați și stigmatizați în piesele sale.

Comediile lui Plaut ne înfățișează tabloul de moravuri ale unei lumi deosebite mult de aceea în care trăim astăzi. Teatrul este autentic, își împlinește astfel misiunea sa firească, atunci când aduce pe scenă tabloul vieții sale. Multe din acele aspecte care azi ne par licențioase și imorale erau de fapt aspecte de viață frecvente în lumea romană. Să nu ne mire, deci, că poetul ne aduce atât de adesea în preajma curtezanelor; că legăturile amoroase de tip mercenar sunt proclamate fără discreție; că asistăm la atâtea scene de beție sau de destrăbălare petrecute în locuri de prostituție; că părinți denaturați își împing proprii copii în ghearele prostituției; că aceiași sclavi în care stăpânii lor își pun ultima lor nădejde sunt totuși oameni cei mai apăsați de legi feroce și lipsite de umanitate ale statului; că tinerii au adesea comportări degradatoare; că întâlnim pedagogi care în loc de a educa pe aceia care le sunt dați spre supraveghere mai degrabă îi corup etc. Într-o măsură sau alta, aceste situații existau, se petreceau. Viața romană nu este numai aceea pe

care ne-o prezintă cu preferință istoricii: cu viața ei cetățenească de for, cu gravitatea dezbaterilor din senat, cu viața austeră a taberelor militare, cu nota ei de dură mărinimie față de popoarele învinse, cu încununarea victorioșilor pe Capitol sau cu acțiuni de cenzură morală ca acele purtate de necruțătorul Caton. Alături de acestea, viața romană mai număra și alte aspecte, toate rezultând din structura unei societăți bazate pe inegalități sociale și pe exploatare. Și anume: aspecte ale străzii, ale prăvăliilor, ale furnicărilor de traficanți și de oameni de afaceri, ale risipitorilor care intrați în mrejele curtezanelor cheltuiau averi întregi cu acestea, ale interioarelor domestice sfâșiate de certuri conjugale, ale goanei după plăceri, ale psihologiilor create de brutalitatea și contagiunea jucătorilor de cire, ale acelor mulțimi amorfе de metropolă care în umbra mărețiilor oficiale puteau să-și practice aproape în voie destrăbălarea sau gustul lor de vulgaritate.

Deci, să nu considerăm teatrul lui Plaut ca o școală de cinism sau de perducție! Am greși, confundând fondul acestor comedii cu formă licențioasă în care au fost expuse unele din dezvoltările lor. E drept, noi astăzi considerăm că sentimentele acestea trebuie exprimate într-o formă la fel de onestă. Însă, fiecare epocă trebuie privită în lumina și cu criteriile ei aparte. Procedând într-alt fel, s-ar putea să tulburăm justa interpretare a faptelor. Situația întâlnită la Plaut nu este unică în acest gen. Am întâlnit-o deopotrivă la Aristofan; o vom întâlni, de asemenea, în atâtea și atâtea momente din istoria comediei, dintre care e instructiv să nu ometem manifestările comice ce vor însoți în Evul Mediu reprezentarea plină de devoțiune a manifestărilor religioase și mai târziu piesele lui Shakespeare.

Trebuie, deci, să ținem seama de moravurile și mentalitatea vremii. În viața Romei existau situații în care castitatea și virtutea puteau să apară ca lipsite de decență; de asemenea se petreceau inconsecvențe ciudate, în ce privește conduita oamenilor. August, de pildă, mergea atât de departe cu severitatea antică, încât era gata să pedepsească o seamă de cavaleri pentru vina de a fi făcut o vizită fiicelor sale; pe de altă parte, același împărat dădea largă autorizație mimelor, încurajând manifestărilor lor chiar îndrăznețe și provocatoare. Privind lucrurile sub un asemenea unghi, Plaut devine cu totul altceva decât un poet al bufoneriilor sau al licențelor imorale traduse în reprezentații scenice, așa cum au putut pretinde unii comentatori burghezi; devine unul din cei mai de seamă preceptori de filozofie practică, mai bine zis de lecții scoase direct din faptele vieții, pe care i-a avut Roma.

Teatrul lui Plaut întregește cărțile istoricilor. Piesele sale ne aduc, de fapt, o istorie secretă și anecdotică a vieții romane. Conținuturile lor nu sunt dintre acelea care să se fi putut păstra în arhive, sub formă de documente, de anale sau de cronici; în schimb, au în ele proprietatea de a ne reda trăsături ale caracterului național, în curgerea lor vie, naturală, anonimă, curgere în care personajele ilustre și istorice ale Romei nu alcătuiau regula ci momente ale ei de culme și excepție.

8. Încheiere

Ce putem spune, acum, în încheierea tuturor acestor observații și analize? Putem să rămânem cu impresia că momentul înscris de Plaut este în evoluția comicului universal un moment constitutiv și fecund. În lumea latină, longevitatea de care s-au bucurat comediile acestui autor dovedește că fondul lor avea în el ceva permanent, deci mai puternic decât toate revoluțiile modei și ale gustului, petrecute între timp. Ele reflectau în așa fel societatea romană, în datele ei naționale și statornice, încât au putut să polarizeze, deopotrivă, atât aplauzele celor care luptaseră în războaiele punico cât și ale acelor care trebuiau să slujească statul în timpul lui Dioclețian.

Dar reputația lui Plaut nu s-a mărginit aici; ea a trecut și mai departe, la moderni. Puțini autori clasici au avut, ca acesta, mai mulți și mai celebri imitatori: Molière și Regnard în Franța, Dryden, Addison și Shakespeare în Anglia, Lessing în Germania. Prin verva, veselia, vivacitatea dialogurilor, varietatea personajelor, ascuțimea nuanțelor, coloritul replicilor ca și prin știința sa de a conduce intriga, Plaut este unul din poeții care ne-au ilustrat cel mai bine din ce se poate alcătui *materia comică*, privită atât în datele ei locale cât și în cele universale.

Luată în totalitatea ei, opera lui Plaut îndeplinește în linii clasice funcțiunea moralizatoare a teatrului comic. Moralitatea operelor dramatice se desfășoară în două direcții. Una pune în lumină scene virtuozice și patetice, făcând apel la fibra înaltă a judecății și sensibilității umane; alta, dimpotrivă, procedează mai practic, arătând situații ridice și împiedicând astfel perpetuarea răului și a viciilor, prin teama de durerea, de pericolele ori de pagubele pe care toate acestea ni le pot aduce. Prima direcție aparține cu deosebire tragediei și dramei; cea de a doua, prin conținutul ei mai direct, convine cu deosebire comediei. E vorba de o moralitate de tip egoist, care nu face apel la sentimente superioare, dar care prin nota ei materială este mai aproape de simțirea comună și de reacțiile imediate ale acesteia. Plaut, ca autor latin de comedii, a dat acestui tip de moralitate dintre ilustrările ei universale.

Capitolul XVII

TERENȚIU

1. Viața

Celălalt mare poet comic al latinității a fost Publius Terentius, supranumit Afer. Îi cunoaștem viața, mai cu seamă, din povestirea biografului latin Suetoniu.

A văzut lumina zilei la Cartagina, către anul 194 î.Ch. Asupra originii lui nu există date certe. Se crede ori c-ar fi fost fiul unui din prizonierii duși în metropolă după căderea Cartaginei, ori c-ar fi fost răpit de pirai și vândut ca sclav la Roma. Aici a avut ca stăpân pe senatorul Terentiu Lucanus. Acesta, cucerit de inteligența precoce a copilului, l-a crescut cu grijă, i-a dat instrucție și apoi l-a eliberat.

O dată liber și intrat în lumea literelor, Terențiu devine unul din obișnuiții casei lui Scipion Emilian, unde va face cunoștință cu aristocrația Romei, cu scriitori, poeți și oameni de spirit ai epocii. În atmosfera de cenaclu a acestei case, s-a creat tradiția acelei filozofii romane de tip eclectic, care își va găsi principala ei expresie în scrierile lui Cicero. Pentru formația lui Terențiu, ca poet și dramaturg, faptul este de primă însemnătate. Tot ce va scrie de-acum înainte, va scrie pentru societatea întâlnită aici. Direcția sa de gândire, tonul poetic, linia de rafinament și eleganță, toate acestea îi vor fi inspirate de gustul și stilul lumii aristocratice, în care s-a complăcut ca și cum i-ar fi aparținut de totdeauna.

În anul 166, supune edililor spre judecată prima sa piesă, *Andria*. Cu avizul favorabil al poetului Caccilius, acesta autoriză reprezentarea ei și astfel începe cariera dramatică a tânărului debutant. Succesul și celebritatea vin repede, nu însă fără o seamă de peripeții și de mizerii, puse la cale de către rivali și răutăcioși.

S-a spus, anume, că Terențiu n-ar fi singurul autor al operelor sale; mai precis: că patronii săi din lumea aristocratică l-ar fi ajutat în compunerea lor. Ni s-a păstrat de către un comentator epigrama:

„Spune, Terențiu, piesele care ți se atribuie ție de cine sunt oare? Nu sunt cumva de către unul din aceia care au în mâini soarta popoarelor; nu este oare un personaj încărcat de onoruri acela care le-a scris?”

În privința aceasta, numele puse mai des în circulație erau acelea ale lui Scipion și Laelius. În unele din prologurile sale, Terențiu menționează aceste acuzații, fără a le confirma și totodată fără a le nega. Această atitudine de reticență era explicabilă. Nu putea să desmintă categoric niște afirmații care puteau să constituie o măgulire atât la adresa protectorilor săi, cât și la adresa propriei sale creații. Nimic mai firesc, deci, decât să se apere cu afirmații ca acestea: „Voi îmi faceți din aceasta o imputare, dar eu văd mai degrabă în ea o laudă; sunt mândru să plac acestor personaje, pe care voi le iubiți cu toții”. În sine, aceste incidente nu spun mare lucru; sunt însă interesante ca atmosferă, întrucât simțim din ele în ce fel comediiile lui Terențiu alcătuiau un motiv de preocupări și discuții literare.

Pentru formația lui Terențiu, atât a lui ca om cât și a concepției sale poetice, contactul său cu lumea aristocratică a contat mult. Mai întâi, prieteniiile sale influente i-au mijlocit reprezentarea pieselor, fără întârzieri și piedici grele. Ambianța unor cercuri și a unor oameni inteligenți i-au dat preocuparea de a-și constitui un stil nobil, elegant, departe de truculențele ce puteau să placă publicului mare și pe care acesta le cerea insistent autorilor lui favoriți. Teatrul lui Plaut fusese plebeian; al lui Terențiu devine aristocratic. Prin aplecările sale de poet de salon, a năzuit să aristocratizeze comedia latină.

Cariera de scriitor a lui Terențiu a fost scurtă. După ce a dat la iveală șase comedii, una după alta, a plecat în Grecia. Se spune că întorcându-se de aici, cu un număr de piese noi imitate după Menandru, a fost surprins de furtună pe mare. A fost înghițit de valuri, împreună cu manuscrisele sale. O altă versiune pretinde că i s-ar fi înecat numai manuscrisele, ceea ce însă i-ar fi grăbit moartea. Și-a încheiat viața curând, în vârstă doar de treizeci și șase de ani.

2. Opera

Din fericire, cele șase comedii compuse înainte de plecarea în Grecia ni s-au păstrat în întregime. Patru din ele sunt imitate după Menandru, iar celelalte două după Apollodor.

a. *Andria*. A fost reprezentată întâia oară în anul 166, cu prilejul jocurilor Megalesiene. Subiectul comediei se țese din iubirea unui tânăr atenian, Pamfile, pentru tânăra Glicera, venită la Atena de la Andros. Aici, a fost sedusă de către Pamfile, devenind amanta acestuia. În acest timp, Pamfile este logodit cu Filumena, fiica lui Chremes. Auzind că tânărul este prins de o altă pasiune, aceasta din urmă desface proiectul de căsătorie. Puțin după aceasta, află că Glicera este fiica lui, aceea care îi fusese răpită când era mică. Piesa se termină cu căsătoriile fericite ale celor două fiice: Glicera cu Pamfile și Filumena cu Charin.

b. Hecyra. S-a reprezentat cu un an mai târziu, în 165, tot în cadrul jocurilor Megalesiene. Subiectul ei a fost luat după o piesă vestită a lui Menandru, *Arbitrajul*, în imitația unui autor grec de mână a doua, Apollodor din Carystos. Intriga e mai mult banală decât interesantă. Filumena, o femeie tânără și înzestrată sufletește, este soția lui Pamfile, care însă n-o iubește. În resemnarea ei, tânăra soție își păstrează farmecul și dulceața. Survine plecarea lui Pamfile din Atena, într-o călătorie care va trebui să dureze mai multă vreme. Neputându-se împăca cu soacra sa, Filumena se refugiază în casa tatălui ei. Curând după întoarcerea soțului, dă naștere unui copil, pe care însă Pamfile refuză să-l recunoască drept al său. Acesta este gata să renunțe la fericirea conjugală, în care între timp începuse să creadă – așa cum n-o făcuse la începutul căsniciei – și în consecință să divorțeze. Părinții celor doi soți pun acest fapt pe seama legăturii mai vechi pe care tânărul bărbat o avea cu curtezana Bacchis. Asistăm la demersul tatălui pe lângă aceasta, rugând-o să se șteargă din calea fiului său și să-i salveze astfel căsnicia. Obține consimțământul cu ușurință și se duce fără întârziere să dea această veste Filuminei. Pe degetul curtezanei tânăra soție recunoaște inelul pe care i-l smulsese un tânăr îndrăzneț, în timpul unei serbări nocturne când acesta o violentase. Astfel, lucrurile se dau pe față: tânărul îndrăzneț fusese Pamfile și prin urmare copilul născut din această aventură era copilul său legitim.

Titlul piesei este dat de episodul în care cei doi părinți, fiecare din ei la fel de nefericiți, se învinovățesc de cearta ivită între copii lor:

„Da – spune socrul, soacrei – toate, toate sunteți la fel; nu aveți liniște până nu vă vedeți copii însurați după gustul vostru. Și iați-i însurați. După aceea, nu aveți astâmpăr până nu le goniți nevestele!“

Însă, nu scenele de acest gen formează substanța propriu-zisă a piesei. Ele alcătuiesc mai mult mijloace de divertisment comic, concesie făcută publicului mare de teatru. Nodul piesei, de fapt, e dat de psihologia lui Pamfile. Deși croul nu apare decât la actul al treilea, facem cunoștință cu el de la întâile replici ale piesei. Procedul e clasic și Terențiu îl mănuieste cu meșteșug. Toate mișcările, toate aluziile, toate personajele cu care am legat anterior cunoștință – amanta sa, sclava, părinții, socrii – nu fac altceva decât să ni-l prezinte și să ne pregătească apariția lui. O dată intrat în scenă, personajul va monologa îndelung, descriindu-și stările sufletești, analizându-și emoția.

Tot timpul, tânărul nostru e frământat și cuprins de neliniști. Când – de pildă – e preocupat să ascundă sclavului un anume fapt (deși în realitate îi spusese acestuia cu alte ocazii mai mult decât trebuia); când încearcă să împiedice actul de abnegație al părinților săi, care pentru a-i salva fericirea luaseră hotărârea de a se retrage la țară; când – în sfârșit – luptă să reziste socrului său, care îi cerea să accepte copilul. Mereu asistăm la dezbaterile intime ale acestui tânăr, însuflețit de sentimente bune, dar lipsit de voință.

Piesa n-a avut succes. Publicul n-a înțeles și n-a susținut străduințele poetice ale lui Terențiu. Explicația e simplă. Publicul roman, obișnuit cu spectacole distractive, în speță cu farsele de tip bufon ale lui Plaut, a rămas oarecum dezorientat și surprins în fața intenției lui Terențiu de a aduce în desfășurarea comicului de scenă mai multă observație, mai multă pătrundere psihologică, mai multă intimitate și mai mult simț al nuanțelor. Acestea, cel puțin pentru moment, nu-l puteau interesa: psihologia, intimitatea și sentimentele îi păreau drept niște lucruri șterse, lipsite de relief, fără putere comică. Se spune că publicul a părăsit sala după câteva scene, preferând să se ducă la jocuri de circ sau să asiste la lupte de gladiatori.

Întâmplarea e relatată chiar de către Terențiu, în prologul recitat cu prilejul celei de a treia reprezentații a piesei. Iată în întregime textul acestui prolog:

„PROLOGUL (*regizorul, antreprenorul de reprezentații dramatice*): Ca orator al trupei mă înfățișez înaintea voastră, în haină de prolog. Aș vrea să obțin din partea voastră o favoare. Lăsați-mă, ca bătrân ce sunt, să mă sprijin pe un drept pe care l-am folosit mult în tinerețea mea, când am făcut să se joace pe scenă piese condamnate încă de la nașterea lor, când am împiedicat ca opera să dispară și ea o dată cu poetul ei...

Astăzi, vă readuc pe scenă *Hecyra*, piesă într-atât de urmărită de fatalitate, încât niciodată până acum n-am izbutit s-o ascult toată, în liniște. S-ar putea ca această fatalitate să tacă în fața atenției voastre, dacă ați vrea să mă ajutați în străduințele mele.

La prima reprezentație, abia începusem jocul, când o mulțime de fapte – niște pugilate la modă, niște reclame ale unui funambul, în plus mișcarea mulțimii, zgomotele produse, strigătele femeilor – m-au obligat să-l întrerupt și să ies din scenă înainte de vreme. Credincios unui vechi obicei, de a relua reprezentarea pieselor mai noi, am readus-o pe aceasta pe scenă. Un alt incident: primul act începuse destul de bine, când dintr-o dată s-a răspândit zvonul că se dau la circ lupte de gladiatori. Atâta a trebuit, ca tot publicul să intre în fierbere, dorind să zboare acolo. Au început îmbrâncituri, strigăt, bătăi pentru apucarea de locuri. În acest timp, eu eram obligat să renunț la reprezentația mea. Astăzi, lucrurile parc-au luat o altă față: în loc de zăpăceală, văd calm și liniște. Pot astfel să-mi joc piesa, iar voi aveți prilejul să reînălțați scena comică. Împiedicați, deci, ca prin greșeala voastră teatrul să devină o proprietate exclusivă a doi sau trei autori. Faceți în așa fel, încât autoritatea voastră s-o ajute și s-o susțină și pe a mea. Dacă e adevărat că n-am făcut niciodată un meșteșug din arta mea, și că singura răsplată pentru atâta trudă mi-a fost tocmai bucuria voastră, în cazul acesta, acordați-mi o favoare: îngăduiți ca un poet care și-a pus talentul sub protecția mea și care acum se lasă în seama bunăvoinței voastre, să nu se vadă, împotriva principiilor de justiție, victimă nedreptății și a batjocoririi. Faceți-o pentru mine; faceți cauză comună cu el; ascultați-o în liniște, dacă vreți ca și alții să încerce încă de a scrie, iar eu să pot aduce pe scenă și alte piese!”

Nu e cazul să dăm dreptate publicului care a procedat în acest fel, dar nici să-l învinovățim prea mult. Obişnuit să vadă, ca în comediile lui Plaut, sclavi îndărătnici, curtezane averse de bani sau îndrăgostiți pasionați, el nu putea să accepte cu ușurință sclavii virtuoși ai noului poet, curtezanele lui capabile de abnegație sau îndrăgostiții săi ezitanți, întrebându-se încă în sinea lor dacă iubesc sau nu.

c. *Heautontimorumenos*. Reprezentată în 163, cu prilejul jocurilor Megalesiene, această piesă are ca erou un om ce se pedepsește singur. În primele scene, asistăm la disperarea bătrânului Menedem, al cărui fiu, Clinias, drept urmare că tatăl său a ținut să-l izoleze de ceea ce îi era drag, s-a înrolat pentru Asia, în serviciul marelui rege. Drept pedeapsă, pe care înțelege să și-o aplice singur, Menedem se retrage la țară, unde își impune să îndeplinească o seamă de munci grele. Între timp, Clinias se reîntoarce la Atena. Printr-o serie de întâmplări și coincidențe fericite, se descoperă că iubita acestuia, Antifila, este fiica lui Chremes, prietenul tatălui său. Are loc căsătoria lor, ceea ce umple de fericire inima bătrânului.

Problema pusă în această piesă făcea parte din preocupările Romei, în acea epocă. Este vorba de a găsi atitudinea cea mai convenabilă pe care părinții s-o aibă față de copii lor. Severitatea de care Menedem dă dovadă la începutul acestei piese ne amintește de Roma lui Caton.

d. *Eunuchus*. Piesa datează din anul 162, când a fost reprezentată cu prilejul jocurilor Megalesiene. Se crede că a fost cea mai populară dintre comediile lui Terențiu. Centrul acțiunii îl formează șiretlicul tânărului Cherea. Acesta, deghizat în eunuc, se introduce în casa unei curtezane unde se află tânăra fată de care este prins sufletește. Aceasta se va căsători cu iubitul său, după ce mai întâi va fi recunoscută ca trăgându-se dintr-o bună familie ateniană. Piesa mai cuprinde și alte episoade, de natură să-i dea colorit și intensitate comică. Acestea privesc dragostea lui Fedria – fratele lui Cherea – pentru curtezana Thais, neînțelegerile cu falsul brav Thrasan și lingușirile parazitului Gnathon.

Pasajul în care acest Gnathon se zugrăvește pe sine, înfățișându-ne totodată și o caracterizare a parazitului în general, e celebru. Un fragment din el:

„...Dă-ți seama că există o seamă de oameni care vor să fie mult, să treacă drept întâii printre oameni, dar care în prezent nu sunt nimic. Ei bine, aceștia sunt mușterii mei! Mă apropii de ei, nu ca să le dau prilejul de a râde de mine, ci pentru a le surâde eu cel dintâi, pentru a le deveni agreabil, arătându-mă ca plin de admirație față de inteligența lor. Când ei spun ceva, de îndată eu mă declar de părerea lor. Spun contrariul? Imediat îmi schimb și eu părerea. Zic ei nu? Spun *nu*. Da? Spun *da*. Cum s-ar zice, îmi fac o lege din a-i aplauda pe toți, întotdeauna. Ascultă, du-te liniștit, iată, ți-am dat în mână un meșteșug care astăzi rentează mai bine ca oricare altul... Tot vorbind așa, am ajuns în piață. Nici nu m-a văzut bine, și o trupă întreagă de negustori – porcari, măcelari, zarzavagii, restauratori, oameni pe care i-am făcut să câștige bine și când aveam bani mulți, ca și când n-am mai avut de loc – s-au repezit la mine. Ploconeli, saluturi, invitații la masă, complimente de tot

felul!... Când bietul meu înfometat a văzut în câte onoruri trăiesc, și cât de ușor îmi câștig existența, m-a implorat să-i dau lecții. I-am spus să mă urmeze. Vreau să văd dacă nu e cazul să fac și eu cum fac filozofii, adică să deschid o școală și să-mi botez elevii cu numele meu: *Gnathonicieni*...”

Privită în întregul ei, această piesă ne înfățișează povestea pe cât de comică pe atât de delicată și de cuceritoare a unei perechi de frați îndrăgostiți. Fratele cel mare a trăit și a suferit, de unde acea notă de reținere și de melancolie, pe care o găsim în manifestările iubirii sale; celălalt, dimpotrivă, care este încă un adolescent, iubește pentru prima oară și procedează cu franchețea plină de naivitate a aceluia care n-a avut încă timp să cunoască viața.

Bun psiholog și cunoscător al vârstelor, Terențiu mânuiește aceste deosebiri cu abilitate și cu un simț rafinat al nuanțelor.



Actor recitând prologul din *Formino* de Terențiu. (Pictură pe un manuscris vechi).

e. Phormion. Această piesă a fost reprezentată în același an cu cea precedentă. Personajul principal, de la care se trage și numele piesei, este parazitul care în înțelegere cu un sclav izbutește să păcălească pe doi bătrâni creduli și zgârciți, escrocându-le banii și venind cu acești bani în ajutorul fiilor lor îndrăgostiți. Moliere s-a inspirat din această piesă într-una din comediile sale celebre: *Violențele lui Scapin*.

f. Adelphoe. Piesa a fost reprezentată întâia oară în anul 160, în cadrul jocurilor Funerare, date în onoarea lui Paul-Emil. Unii comentatori o socotesc printre cele mai bune piese ale poetului nostru, în ce privește conducerea intrigii și gradarea înțelesului. Autorul opune unui exces un alt exces. Demea și Micion au fiecare câte un fiu; primul refuză totul fiului său, celălalt îi îngăduie orice. Demea se poartă ca un călău, ceea ce face din fiul său un ipocrit; Micion, dimpotrivă, trece totul cu indulgență asupra fiului său adoptiv, din care cauză acesta devine un răsfățat abuziv.

Ne dăm seama, până în cele din urmă, că și Micion este în fond tot un egoist, fapt pentru care își va primi pedeapsa cuvenită în deznodământul acțiunii.

Terențiu, deci, ia o atitudine de mijloc. Simțim în aceasta o influență a liniei moderate practică de Scipion Emilian atât în viața sa particulară cât și în cea politică. Precizăm, anume, că spre sfârșitul vieții sale acesta s-a situat politicește pe o linie de moderație înțeleaptă, între demagogia fraților Grachi și îndărătnicia reacționară a păturii aristocratice. Rămâne de văzut, în ce măsură Terențiu a susținut o teză sau numai a descris o situație, conformându-se spiritului existent în epocă.

Oricum, e limpede că tonul său temperat, căutând o punte între vechea severitate a moravurilor și spiritul mai nou de indulgență, ținea de formația și preferințele sale eclectice.

Molière a reluat tema din această piesă în *Școala bărbaților*. Aici, într-adevăr, se poate vorbi de o atitudine a poetului, întrucât el a transformat situația comică într-o lecție morală. Tutorele Leonorei va rămâne până la sfârșit consecvent ideii de măsură, neîngăduind pupilei sale decât manifestări limpezi și decente.

Toate aceste comedii aparțineau tipului *palliatae*: comedii imitate după greci dar jucate de actori înveșmântați după regula latină, în *pallium*. Erau alcătuite din procedeul *contaminatio*, constând în combinarea de situații din mai multe piese într-una singură. În manuscrisele ce ni s-au păstrat, textele comedilor sunt precedate de argumente formate din douăsprezece versuri iambice, compuse de Sulpicius Aollinaris, precum și de unele didascalii, compuse în momente diferite de către autori necunoscuți, cu scopul de a da indicații materiale asupra felului cum trebuia să decurgă reprezentarea pe scenă.

Didascaliiile sunt urmate de prologuri. Acestea aveau ca scop să dea publicului o seamă de indicații generale asupra subiectului ce urma să fie reprezentat și erau rostite ori de către șeful trupei, ori de către un actor renumit, îmbrăcat într-un costum special. Conținutul lor e mai reținut decât cel din prologurile lui Plaut. În vreme ce la acesta expunerea piesei era făcută mai pe larg, cu aluzii și chiar bufonerii menite să câștige simpatia publicului mare, Terențiu se adresează mai mult elitelor de spectatori, pe care nu pierde din vedere să le măgulească. În partea lor finală, unele prologuri ale lui Terențiu mai cuprind discuții polemice ale acestuia cu adversarii săi, în special cu poetul Luscius Lanuvius, inițiatorul unei cabale literare puse la cale împotriva lui.

Ca structură, comedile lui Terențiu urmează regula comună a comedilor latine. Cuprind o parte vorbită (*diverbiū*) și o parte muzicală (*canticum*), amândouă compuse în versuri iambice. Această parte din urmă cuprindea aproximativ o jumătate din întinderea piesei și era rostită cu acompaniament de flaut; ea se compunea din pasaje cântate și din recitative.

3. Fondul grec

S-a spus că Terențiu este poetul roman cel mai pătruns de spiritul și de factura literaturii grecești. Această afirmație, în liniile ei generale, este justă; totuși, nu este recomandabil să-i dăm curs, înainte de a o pune sub lumina câtorva discuții interpretative.

Cartagena, cetatea în care Terențiu și-a însușit primele elemente ale formației sale poetice, era îmbibată de civilizația greacă. De la început, deci, poetul nostru a avut spiritul predispus înspre a-și însuși cu ușurință valorile și modelele artei atice. Totul ne arată că era pătruns de această artă, că se simțea stăpânit de înțelesurile ei, c-o iubea. Nu se sfia să recunoască aceasta, în modul cel mai deschis

cu putință. În prologul din *Andria*, precizează: „Menandru a compus *Andriana* și *Perinthiana*. Cine cunoaște una din ele, le cunoaște pe amândouă. Autorul, după cum singur mărturisește, a împrumutat de la *Perinthiana* tot ce se putea potrivi *Andrianiei* etc...”. Mărturisirile de tot felul acesta se repetă. Aflăm din prologul de la *Eunuchus* că el, Terențiu, a împrumutat aici de la Menandru nu numai subiectul piesei cu același nume, dar și personaje din altă comedie a acestuia, *Lingușitorul*, și anume personajele parazitului și al soldatului fanfaron. Tot așa, ne încunoștințează că pentru comedia *Adelphoe* s-a inspirat din comedia asemănătoare a lui Menandru și dintr-o comedie de Diful. Probabil, și în celelalte piese ale sale a procedat la fel.

Există deci motive să se spună că Terențiu a fost în arta sa un imitator declarat al grecilor, că n-a dat la iveală nimic original, fie ca intrigă, fie ca personaje; pe scurt, că s-a mărginit să copieze sau cel mult să vină cu mici adaptări personale. Totuși, nu este așa! Aparența spune ce spune; fondul, însă, este altul. În genere, Terențiu a imitat aceleași modele grecești pe care le-a imitat și Plaut. Uneori a imitat piesele ca atare, în întregime; alteori, a combinat pasaje luate din piese diferite. Dar, ca și Plaut, în felul cum a imitat, Terențiu și-a luat libertăți potrivite cu firea și înclinațiile sale. În vreme ce Plaut vedea în modelele sale grecești în special partea lor de amuzament, Terențiu se apleca asupra laturii lor de sensibilitate, de analiză și de pătrundere psihologică. Nici unul nici altul n-au făcut simplă operă de traducători sau de admiratori, ci au transpus în haină și prelucrare latină aspecte și semnificații diferite ale noii comedii grecești. Nu este comedie semnată de unul din acești doi autori, în care fondul grecesc să nu apară adăugit și transformat cu elemente locale: la Plaut cu convenții tradiționale legate de comediile *attellane* și de vechile farse indigene, la Terențiu cu acele analize de ordin etic și psihologic, care cu timpul vor crea la Roma literatura ei cu caracter moral, versiune și prelungire latină a testamentului filozofic al lui Socrate: „Cunoaște-te pe tine însuși!”

Totuși, spre deosebire de ceea ce am întâlnit la Plaut, originalitatea lui Terențiu n-a mers în adaptările sale spre zugrăvirea lumii romane, ci înspre o direcție mai generală, mai impersonală. Teatrul său nu ne dă o imagine a lumii latine. Eroii săi nu sunt greci, dar nu sunt nici romani. E greu să găsim la ei vreo trăsătură locală. Sunt oameni, în general; pot aparține tuturor timpurilor și tuturor locurilor. N-au rezultat atâtea dintr-o observație a vieții și a moravurilor din jur, cât mai mult din sugerările unei filozofii stăpânite de ideea de *general* și de un simț abstractizant al valorilor.

4. Teatrul psihologic

Terențiu rupe multe din tradițiile teatrului comic latin. Intrigile de vodevil, verva bufonă, expresiile injurioase, scenele cu mișcare excesivă în ele, toate acestea, deși au partea lor de marea majoritate a publicului, nu-l atrag. Cele câteva indicii de acest gen care apar ici și colo în comediile sale sunt doar niște concesii făcute uzului comun și gustului cunoscut al mulțimilor de spectatori. Teatrului de tip

motoria, cu mișcare multă și agitație contagioasă, îi preferă teatrul de tip *stataria*, cu desfășurare calmă, cu eroi bine crescuți și măăsurați în gesturile lor, cu atmosferă potolită, uneori mai mult rece decât caldă.

O dată cu modelele literare grecești, Terențiu s-a pătruns și de unele tendințe filozofice ale spiritului grec. În special s-a influențat de tendința morală, prezentă în literatura epocii. Studiul sentimentelor și al caracterelor îl atrage îndeosebi. Acest fapt va împrumuta tuturor comediilor sale o trăsătură dominantă. Teatrul lui Terențiu este prin excelență un teatru psihologic, aproape – oarecum – de forma comediei sentimentale sau de forma modernă a comediei burgheze.

În felul său de a zugrăvi caracterele, Terențiu ține să fie verosimil, în care scop dă dovadă de un simț pronunțat al limitelor. Nu aduce în scenă diformări ale realității, nu pune în gura personajelor sale isprăvi îndrăznețe, chiar atunci când știe bine că aceasta îi va reduce considerabil aplauzele multimilor doritoare de episoade și de petreceri burlești.

Plaut, preocupat îndeosebi de a câștiga multimile prin efecte comice, făcea adesea din personajele sale niște caricaturi. Terențiu nu-și îngăduie aceasta; personajele sale apar lucrate ca niște portrete. Modelul său principal, Menandru, i-a transmis respect pentru natura umană, gust pentru analiza sentimentelor, oroare de exagerație. În manifestările lor, personajele sale păstrează ritmul și proporțiile vieții de toate zilele. Comicul acestora depășește doar cu puțin nivelurile naturii; faptul, oricum, dovedește intuiție psihologică și meșteșug artistic.

Personajele, ca și în comediile lui Plaut, sunt personaje consacrate, luate ca atare din comediile grecești. Totuși, în felul lor de a le trata, cei doi poeți se deosebesc radical. Vehemențele și caricaturizările lui Plaut se transformă la Terențiu în zugrăvire de tipuri și caractere, fiecare din acestea cu partea sa de finețe și de mobilitate. De exemplu: parazitul nu mai este veșnicul flămând, gata să se repeadă pentru a culege de jos orice firimitură ce i s-ar arunca de la masa patronilor săi, ci un intrigant cunoscător de oameni, spiritual și inteligent, sigur pe mijloacele sale, foarte abil în mănuierea acestora; soldatul fanfaron minte încă, face caz de persoana lui, își proclamă mai departe isprăvile, vorbește cu emfază de cuceririle lui amoroase, dar poate acestea cu o anume măsură, într-un mod mai plauzibil; Thrason – corespondentul lui Pyrgopolinice din comediile lui Plaut – e numai ridicol, nu și nebun.

Tendința descrisă mai sus se extinde și asupra celorlalte personaje. La fiecare din acestea găsim o notă în plus de așinare, ceea ce – nu trebuie să ascundem – se traduce uneori printr-o scădere a tensiunii lor comice și dramatice. Sclavii lui Terențiu sunt mai puțin îndrăzneți și impertinenți decât aceia ai lui Plaut. Tinerii, și ei, au mai puțină coardă, mai puțină vehemență, în a-și striga dorințele și a-și pune la cale planurile. Când se iubesc, n-o mai fac cu pasiune, în formă exclusivistă, ci cu măsură și cu un fel de ezitare în a-și schimba jurăminte eterne; au tandrețe, nu însă și nebunie. Curtezanele dețin un rol mai mic. Eroii lui Plaut, însurați sau neînsurați, gravitau în jurul curtezanelor; spre deosebire de aceștia, eroii lui Terențiu se apleacă în mod mai stăruitor spre dragostea și fericirea conjugală. Nu ne mai

aflăm într-o lume de fantezie și de frivolitate, ci într-o lume vecină cu aceea în care trăim efectiv.

Caracterele sunt bine conturate, în așa fel încât fiecare din acestea să-și impună și să-și trăiască existența sa individuală. La fiecare personaj găsim trăsături distincte, de natură să-i pună în lumină psihologia și să-l înscrie ca atare în circuitul acțiunii. Cei doi părinți și cei doi fii din *Adelphoe*, de pildă, își stau față în față, prin psihologia lor bine marcată: Demea este bătrânul tiran și avar, în vreme ce Micion este bătrânul amabil dar lipsit de autoritate; tot așa, tânărul Eschine este de o rară delicatețe, pe când Ctesifon e stăpânit de violențe și porniri primare. Sclavii lui Plaut semănau toți unul cu altul; ai lui Terențiu, însă, se deosebesc: Iată-i, de pildă, pe cei trei sclavi din *Andria*: Sosie – un vechi libert – e devotat și serios, Dave e un intrigant fără pereche iar Byrria e greoi la minte și mojik. Contrastul dintre cei doi părinți-bărbați din *Andria* e transpus oarecum în *Hecyra* pentru femei, în cauză fiind cele două soacre: una din ele – pentru că se simte bogată și considerată – e prezumțioasă și hotărâtă, în vreme ce cealaltă e pe cât de umilă tot pe atât de nenorocită. Personajul curtezanei, pe care bineînțeles Terențiu nu-l putea omite cu totul, apare însă umbrit de prospețimea și farmecul fetei tinere, curată la suflet și onestă. Terențiu, ca bun observator și analist al sufletului, percepe diferențele și reliefurile situațiilor, pătrunde psihologia vârstelor, respectă nuanțele, dă caracterelor viața pe care le-o cere natura lor intimă. Constatăm aceasta, mai cu seamă, în felul cum ne prezintă pe îndrăgostiții săi: unii au încă toată sfiiciunea adolescenței, iubesc pentru întâia oară, pun în sentimentul lor vivacitatea vârstei și a iluziilor; alții, dimpotrivă, mai trecuți prin probele vieții, dau lucrurilor o altă adâncime, sunt capabili de suferință, lasă să se imprime pe toată întinderea manifestărilor lor sufletești o notă de melancolie sau de îngândurare.

Procedeului de *contaminatio*, despre care am amintit într-un paragraf anterior, îi putem găsi în opera imitativă a lui Terențiu o dublă explicație. O primă explicație e de ordin – să zicem – tehnic: cum nu dispunea de atâta fantezie în cuvinte și în situații bufone ca Plaut, și cum luate în parte modelele sale grecești nu-i dădeau destulă acțiune scenică, Terențiu se vedea silit să combine mai multe subiecte străine pentru a ajunge astfel la închegarea unui subiect propriu. Cea de-a doua explicație ține de aplecarea psihologică a poetului nostru. Îi trebuiau cât mai multe date și elemente, ca să poată construi cât mai variat portretele sale morale. Simțim bine aceasta în *Andria* care după cum se știe a ieșit din combinarea a două comedii de Menandru: *Andriana* și *Perinthiana*. Urmarea e că în loc de o singură pereche de îndrăgostiți avem două și că în loc de un sclav avem doi, fiecare din aceste personaje cu individualitatea și cu forma lor de acțiune bine marcate. Tot așa, *Eunuchus* ne aduce în scenă două personaje: parazitul și matamorul (lăudărosul, îngâmfatul), care în stricta economie a piesei ar fi putut să lipsească. E clar însă că Terențiu a ținut să le păstreze, pentru motivul că apariția lor îi oferea material de studiu psihologic și o dată cu aceasta prilejul de a înfățișa profiluri morale ale oamenilor. De altminteri, faptul nu e întâmplător. Terențiu nu neglijează

personajele secundare, ci le zugrăvește cu aceeași grijă ca și pe cele principale. Întrucât în concepția lui observația și analiza psihologică trec înaintea intrigii, este clar că studiul psihologic n-ar îngădui discriminări și ierarhii de acest gen: el trebuie făcut peste tot cu aceeași atenție, indiferent că este vorba de personaje principale sau de personaje secundare ale acțiunii.

În măsura în care Terențiu s-a afirmat ca un pictor de caractere, era firesc și necesar ca arta lui să-și trimită unele prelungiri și în direcția reflecției morale. Textele sale sunt presărate cu aprecieri și dizertații de acest gen. Terențiu simte o deosebită bucurie intimă în a le da curs. Observă bine mișcările inimii și face asupra lor aprecieri fine. Flecăreala femeilor îi sugerează observații ironice. Împotriva educației indulgente ia atitudine. Cunoaște bine manifestările îndrăgostiților și de aceea nu dă jurămintelor lor „etern” decât valoarea pe care o au în realitate. Unele din observațiile sale sunt atât de bine prinse și atât de strâns formulate, încât seamănă cu niște maxime. De exemplu: *amantium irae amoris redintegratio est* (certurile dintre îndrăgostiți reînnoirea dragostei) ș.a. Multe dintre situațiile comice aduse pe scenă sunt îmbibate de o notă filozofică moralizantă. Fedria, de pildă, dizertează, în monologul său despre inconvenientele iubirii, într-o formă în care aproape că ne este greu să distingem dacă în intenția poetului a fost să întrețină o atmosferă comică sau mai degrabă să creeze o stare meditativă de sensibilitate. Situațiile de acest gen se reeditează neconținut, în tot cuprinsul operei, alcătuind o caracteristică de seamă.

Să ne referim, în continuare, la felul cum acești doi poeți comici zugrăvesc dragostea și pe îndrăgostiți. Plaut se complăce să sublinieze latura hazlie a dragostei. Îndrăgostiții săi sunt risipiți, violenți, plini de nechibzuință și de extravaganta. Eroinele sale nu știu să păstreze nimic din linia suavă a dragostei; de cele mai multe ori ele aduc dezonoarea și ruina iubiților lor, prin aceea că nu se pot despărți nici o clipă de malițiozitatea, de îndrăzneala, de lăcomia, de perfidia ori de viclenia lor. Cu totul altfel ne prezintă lucrurile Terențiu. Îndrăgostiții săi sunt buni și aleși. Cu excepția uneia singură – cea din *Heautontimorumenos* – curtezanele sale au trăsături de fapte oneste; sunt delicate, dau dovadă de sentimente generoase, se poartă în așa fel încât devin în ochii noștri demne de respect. Diferiți comentatori, chiar, s-au întrebat: care din aceste două teatre este de fapt mai periculos pentru morală tinerimii? Al lui Plaut, care arătându-ne viciile și inferioritățile oamenilor ne pune dintr-o dată în gardă împotriva acestora, sau al lui Terențiu, care înfățișând amorul curtezanelor în culori superioare ar putea deveni pentru tineretul naiv o cursă plină de amăgiri și pericole? Ce serviciu s-ar putea face unui tânăr de bunăcredință, lăsându-i-se impresia că va putea întâlni în viață o Thais credincioasă sau o Bacchis cu suflet onest? N-ar însemna aceasta a-i da o falsă idee asupra faptelor și a-l dezarma astfel în fața vieții?

Teatrul lui Plaut, cu îndrăznelile, brutalitățile și sinceritățile lui neocolite, reclamă un cadru de desfășurare larg, cu aer mult, sub cerul liber, bineînțeles cu participarea vie a mulțimilor. Teatrul lui Terențiu, dimpotrivă, tinde spre o notă

intimistă, bazată pe mai mult calm și pe mai multă reflecție. Simțim, în el, ceva din rosturile de mai târziu ale dramei burgheze. Acțiunea, ca și la Plaut, este pusă să se petreacă tot pe piețe publice; însă, prin tonul general ca și prin multe din manifestările ei particulare, aceasta ne aduce o atmosferă a vieții de interior. Detalii ale vieții de familie, pe care Plaut s-ar bucura să ni le înfățișeze cu nota lor grotescă, Terențiu ni le comunică afectuos; cu o căldură care uneori se înalță până la vibări patetice. Tinerii săi, mai puțin atrași de curtezane, se îndrăgostesc de fete oneste și sărace, pe care până la sfârșit le iau în căsătorie. Finalurile comedii lor seamănă ca ordine cu desfășurările lor. Plaut își încheie comediiile cu orgii; Terențiu le sfârșește pe ale lui cu căsătorii legitime între tineri buni și valoroși. Personajele au întotdeauna cel puțin o trăsătură aleasă: fie o resemnare în fața jignirii ori a nedreptății, fie o suferință purtată în tăcere și cu demnitate, fie un devotament pentru soarta altora, fie o notă de generozitate sau de tandrețe iertătoare, fie – în sfârșit – un calm puternic în fața unei furtuni dezlănțuite sau a unei furtuni în pregătire.

Prin fiecare replică și prin orice moment din desfășurarea lor, comediiile lui Plaut provocau valuri de râs și de petrecere populară. Comediiile lui Terențiu nu au această proprietate. Ele predispun mai degrabă spre stări de melancolie decât spre stări de bună dispoziție. Cum am mai spus, putem întrevedea în ele comediiile sentimentale sau comediiile lăcrămante (comédie larmoyante) de mai târziu, anticipând un gen ca acela pe care îl va aduce pe scena comică a secolului al XVIII-lea Diderot, inventatorul lui. Trăsătura principală din psihologia eroilor lui Plaut era egoismul lor, unit cu cinism și violenție; Terențiu, însă, compune personaje virtuozitate, a căror apariție înduioșează pe spectatori, smulgându-le uneori înfiorări și lacrimi. Poetul știe să pună în lumină caractere obișnuite, de oameni onști, în lupta lor cu viața de toate zilele. Nu au violenție, nici ingeniozitate, nici vervă deosebită; au în schimb mai multă inimă, mai mult omenesc, mai mult pudoare sufletească în raporturile cu semenii lor și cu viața. Îndrăgostiții pun în sentimentul lor cinste și emoție; copiii își respectă părinții și le ascultă sfaturile; la rândul lor, părinții sunt blânzi, clementi și înțelegători față de sentimentele copiilor și față de drepturile lor la viață; bărbații vorbesc femeilor cu politețe, chiar și atunci când acestea sunt mercenare ale amorului; mulți înțeleg că îngăduința este preferabilă mâniei, violenței sau intoleranței; devotamentul părinților față de obligațiile lor familiale se desfășoară simplu, omenesc, natural, fără emfază și prezumții; curtezanele, și ele, în exercitarea profesiei lor, înțeleg că trebuie să țină seama de anume limite morale, ceea ce le face rezervate față de sufletele cinstite și față de bărbații demni de a fi respectați. De fapt, comediiile lui Terențiu erau comedii fără comic. Sentimentalismul lor le făcea fade, dulcege, fără putere de a stârni entuziasmul publicului. Avem, în privința aceasta, mărturii contemporane certe. Ceea ce însă pierdeau ca forță dramatică, aceste comedii recuperau ca linie și semnificație morală. Umanitatea cuprinsă în ele, prin spiritul acesteia de toleranță și de înțelegere față de zbuciumul vieții, ni se înfățișează ca o umanitate bună, capabilă să ne sporească simpatia pentru om și să ne dea o nouă încredere în

puterile lui sufletești. Din contextul lor moral, pareă desprindem un mesaj ca acesta: „oameni, câtă vreme trebuie să trăiți laolaltă, iubiți-vă unii pe alții și ajutați-vă!” Terențiu este acela care a rostit: „*homo sum, humani nil a me alienum puto*” (sunt om și nimic din ceea ce e omenesc nu-mi este străin).

Puse față în față, comediile lui Terențiu se deosebesc de acelea ale lui Plaut, nu atât prin subiectele lor, cât prin ton și prin ritmul intim în care sunt conduse acțiunile. Au mai mult stil, mai multă eleganță, mai multă decență; în schimb, au pierdut mult din vioiciunea, din energia și elanul comediiilor cu care poezii înaintași câștigaseră nesfârșite valuri de sufragii populare. Terențiu știa bine aceste lucruri, dar își apăra inovațiile cu stăruință, întrucât se considera în sinea sa drept un reformator al teatrului comic. În prologurile sale ne-a spus precis că nu ținea ca întotdeauna să umple scena cu personaje detestabile: sclavi fără scrupule, paraziți nesățioși, sicofanți lipsiți de măsură, negustori abjecți de sclavi, bătrâni ridicoli etc. Rămâne de văzut, cât de fericit a fost în străduințele sale. Rafinând prea mult comedia el i-a diminuat seva și i-a paralizat nervul. Propriu-zis, piesele lui Terențiu nu mai exprimă îndeajuns trăsăturile caracteristice ale comediei tradiționale, ci se îndreaptă spre genuri noi, genuri ce nu se vor preciza decât târziu, sub forma comediei psihologice, a comediei sentimentale, a comediei burgheze.

Astfel, prin piesele sale, Terențiu a înfățișat poporului latin un ideal de viață clădit pe blândețe, pe bunătate, într-un cuvânt pe puterea intimă a sentimentelor. Psihologul din el și-a dat mâna cu moralistul, înțelegând ca prin această simbioză să ajungă la cuprinderea sufletului cald, doritor de iubire și bunătate.

5. Limba

În ce privește intriga și compoziția dramatică propriu-zisă, am văzut, se pot face asupra lui Terențiu diferite rezerve; de aceea, s-a și spus că în raport cu poezii comici greci pe care i-a imitat n-ar putea fi socotit decât un „semi-Menandru”. În schimb, în ce privește limba, stilul și calitatea poetică, Terențiu se situează printre maeștri. Cei vechi, ca și cei noi, l-au elogiat deopotrivă. Ca scriitor, îmbină artistic claritatea cu sinceritatea, căldura simțirii cu simplitatea exprimării. Mai cu seamă, limba sa strălucește prin puritate. Dă dovadă de un deosebit simț al cuvântului. Acesta este ales cu grijă și cu măsură, așa încât să poată exprima cu discreție și echilibru atât ideea cât și sentimentul corespunzător. Totul plutește într-o atmosferă elegantă, aristocratică. Vocabularul său e plin, robust și comunicativ, deși poetul procedează întotdeauna cu o rigoare aproape exegetică. Întrebuințează doar puține neologisme; recurge la împrumuturi de termeni grecești doar în cazuri de extremă nevoie; deopotrivă – spre deosebire de Plaut – se ține în rezervă față de mulțimea flexiunilor arhaice și populare. Construieste fraza într-o sintaxă ordonată, severă și totdeauna elegantă, de linie clasică, vecină cu aceea ce se întâlnește în scrierile lui Cicero. Întâlnim câteodată și unele construcții de un tip mai vechi sau de imitație grecească; acestea, însă, sunt întrebuințate de poet doar ca să redea prin ele coloriturile, vioiciunea și ritmurile conversației.

Stilul lui Terențiu se deosebește mult de acela al lui Plaut. Nu mai are verva acestuia, bogăția lui de imagini, mulțimea de comparații pitorești, presărarea aceea colorată cu zicători și proverbe, îndrăzelile lui, vulgare ca ton dar sugestive ca atmosferă și ca notă de bună dispoziție. Terențiu se gândește la ceea ce poate măguli urechea aristocraților câștigați de eleganță atică, mai mult decât la ceea ce putea să dea satisfacție gustului popular de petrecere.

Ca exprimare, Terențiu s-a ridicat deasupra nivelurilor comune ale epocii sale; s-a spus că limba sa a anticipat cu mai mult de o sută de ani limba poetică din secolul de aur al lui August. Prin limba sa, Terențiu reprezintă pentru comedie, în literatura latină, ceea ce reprezintă Virgiliu pentru poezia epică.

I s-au adus, totuși, și critici. Quintilian, de pildă, observă că n-a împrumutat cu destulă grijă versificația superioară a grecilor, că în textul pieselor n-a păstrat cu consecvență măsura trimetrului a practicat în prologuri, că are scăpări tehnice și chiar poetice de versificație, ceea ce face ca textele în cauză să pară mai multă proză cadentată decât poezie propriu-zisă.

6. Judecata contemporanilor și a posterității

Contemporanii lui Terențiu i-au primit comediiile cu îndoială și cu rezerve. Inițiativa sa, de a introduce în atmosfera generală a comediei o notă de mai multă intimitate și de mai multă pătrundere psihologică, nu i-a fost înțeleasă decât în parte. Romanii erau prea obișnuiți cu farsele și bufoneriile lui Plaut, pentru ca să poată aprecia dintr-o dată rafinamentele psihologice ale lui Terențiu. Era firesc, deci, ca nota de intimitate să le pară anostă și ca ducerea de sentimente pe scenă să nu le spună mare lucru. Chiar în cazurile mai fericite, comediiile lui Terențiu nu s-au bucurat în ochii acestui public decât de o favoare mediocră. De altminteri, era și greu ca finețurile și subtilitățile de observație psihologică din comediiile lui Terențiu să placă publicului mare al Romei. Dialogurile făcute din asemenea materiale nu puteau să aibă vervă și strălucire comică. Terențiu n-a avut destulă dreptate când și-a acuzat adversarii de violență, de grosolanie, de lipsă de artă, de artificii, toate capabile să omoare verosimilitatea situațiilor; n-a vrut să recunoască, în acele momente, că procedeele criticate erau totuși mai capabile să producă efecte comice, în orice caz mai pe gustul spectatorilor, doritori înainte de orice să se amuze.

Să căutăm, deopotrivă, să nu fim nedrepti nici cu spectatorii. Nu întotdeauna reacțiile acestora sunt ingrate ori absurde; adeseori au și ei dreptatea lor. Era greu să cerem unui public ca publicul roman, învățat până atunci să vadă pe scenele comice mai mult sclavi violenți și curtezane hrăpărețe, să aplaude cu mulțumire sclavi însuflețiți de porniri nobile sau curtezane virtuozase. Bănuim că aceste situații neașteptate creau în sufletele spectatorilor stări de nedumerire, punându-i în situația de a nu mai înțelege ce se petrecea, nici ce se urmărea. Comediiile poetului nostru erau făcute dintr-o materie prea abstractă, ca să poată stimula și câștiga interesul mulțimilor. E în natura dezvoltărilor abstracte și a jocurilor de inteligență ca ele să

nu găsească ecouri decât în mintea instruită, diferențiată. Poeții din generația precedentă găsiseră un ecou larg în sufletul mulțimilor, pentru că ei se inspiraseră din legende naționale și pentru că patriotismul lor de vibrație populară era pe măsura simțirii comune. Acum, însă, această tradiție începea să se stingă. Nota de aristocrație, pe care formația intelectuală romană și-o asocia din ce în ce mai mult, făcea ca masele să se depărteze de aceasta. Tendința ca prețuirea umanităților să se transforme într-un fapt închis, de cenaclu, era din ce în ce mai vizibilă. Părea deci mai posibil ca literatura să se desfacă de simțirea populară, devenind un exercițiu pentru rafinații și privilegiații spiritului. Terențiu, ca poet, s-a încadrat oarecum în această tendință și a slujit-o; faptul nu-i constituie un merit ci, mai degrabă, o alunecare spre decadentism.

E clar, deci, că Terențiu n-a avut la Roma sufragiile spectatorilor de rând; în schimb, le-a avut oare pe acelea ale publicului aristocrat? Chestiunea e discutabilă. Teoretic, totul în comediiile lui era făcut ca să placă spectatorilor de bun-gust; practic, însă, nici aceștia nu l-au susținut în întregime. Diferiți contemporani au găsit că stilul nu avea destulă finețe, destulă grație, destulă eleganță; alții, dimpotrivă, îl învinovătesc de prea multă sobrietate și naturalețe. Partizanii zeloși ai modei grecești s-au arătat nemulțumiți de faptul că n-a urmat mai de aproape textele atice. Aceste texte – declară partizanii amintiți – trebuiau traduse cu cât mai multă exactitate, nu prelucrate sau adaptate.

Înțelegem, deci, că situația lui Terențiu n-a fost ușoară. Poporul nu l-a urmat, după cum pătura aristocratică a ezitat să-l subscrie în întregime. Poetul, chinuit de această soartă, a încercat adesea să se apere, fie înaintând asupra propriilor principii, fie invocând de partea sa precedente recunoscute și autorități competente. Apărarea, în genere, a fost zadarnică. Fără să se aprecieze, mai bine zis chiar fără să se cunoască unele cu altele, refuzurile mulțimilor și-au dat mâna cu intrigile și cabalele pedanților. Drept urmare, poziția comediei s-au șubrezit, și încă în așa măsură, încât, practic vorbind, îndată după Terențiu comedia latină a și încetat să mai existe.

Ceea ce Terențiu n-a putut avea din partea contemporanilor, ca prețuire și recunoaștere, a avut în schimb din partea posterității. Iuliu Caesar l-a socotit drept un „semi-Menandru” (*dimidiate Menander*), nu însă pentru că talentul lui ar fi fost mai mic, ci pentru că din două piese de Menandru a întocmit una singură. După moartea poetului, i s-au dedicat numeroase comentarii elogioase; multe din ele s-au pierdut. Renașterea a făcut din descoperirea lui Terențiu aproape o sărbătoare; a văzut în limba lui unul din cele mai vii modele literare, demne de studiat și de urmat. Montaigne, de asemenea, subliniind felul cum limba lui Terențiu a dat expresie grației și gingășiei din vorbirea latină, o socotește drept o limbă fericită pentru a exprima stările și mișcările sufletului. Molière s-a inspirat din *Phormion* în *Vicleniile lui Scapin* și din *Adelphoe* în *Școala bărbăților*. La Fontaine a încercat o imitație după *Eunuchus*. Fénelon a declarat că preferă pe Terențiu lui Molière. Diderot i-a consacrat pagini entuziaste. Astăzi, încă, se fac asupra lui studii și comentarii erudite. Comedia universală numără pe Terențiu printre ctitorii săi autentici.

Capitolul XVIII

SENECA TRAGICUL

1. Perioadele tragediei latine

Prima perioadă a tragediei latine – ne amintim – fusese reprezentată prin Livius Andronicus, Naevius și Ennius. Toți aceștia se formaseră la școala poezilor tragici greci; operele lor, de fapt, erau în bună parte traduceri după piesele lui Eschil, Sofocle și Euripide.

Cea de-a doua perioadă se constituie prin Pacuvius și Attius. Originalitatea acestora, și ea, fusese minimă. Se încercase ca pe lângă subiecte grecești să se introducă și unele subiecte împrumutate din istoria latină. Deopotrivă, se încercase ca imitațiile după greci să fie ceva mai libere, improvizând în ele unele inițiative și îndrăzneli neobișnuite încă până atunci. Totuși, spiritul de imitație rămănea încă predominant; el continua să imprime semnul său caracteristic pe toată producția tragică a epocii.

Începând cu secolul lui August, asistăm la o nouă perioadă a tragediei latine. Genul e cultivat cu ardoare, și după unele mărturii contemporane – dintre care cea mai de seamă este aceea a lui Tertulian – cu mult succes. Varius, Ovidiu, Pollion, Mecena, toți aceștia dădeau la iveală tragedii. Acelea ale primilor doi, în special, treceau în unele opinii ale vremii ca putând să egaleze în frumusețe și în putere pe cele grecești. August, el însuși, începuse să scrie o tragedie, *Ajax*, ceea ce determinase o adevărată contagiune, toți imitând acum gestul împăratului și încercând în consecință să compună tragedii.

Această emulație, însă, era artificială. Părea mai mult o modă decât o activitate cu rădăcini organice. Tragedia n-a reușit niciodată să miște în mod deosebit sufletul poporului latin. Spectacolele materiale, adresându-se simțurilor și plăcerilor imediate, au pus întotdeauna în umbră pe acelea ce făceau apel la participările minții și ale sensibilității. Indiferența publicului, pe de o parte, și concurența venită din partea spectacolelor *atellante*, pe de alta, au făcut ca tragedia să se simtă treptat, dispărând ca gen de teatru reprezentabil pe scenă.

Începând încă din perioada lui August, nu se mai poate vorbi de spectacole propriu-zise de tragedie. Ce mai rămânea încă în picioare din acest gen erau doar tragedii făcute ca să fie citite, nu jucate. Principalul reprezentant al acestora a fost Seneca. Înainte de el, comentatorii timpului amintesc două nume: Pomponius Secundus și Julius Maternus. Cum însă din operele lor nu s-a mai păstrat nimic, e greu să se emită judecăți asupra acestora. Cunoaștem din opera celui de-al doilea patru titluri: *Medeea*, *Thyeste*, *Caton*, *Domitius*. Cele două din urmă erau tragedii *praetextae*; conținutul lor aluneca și spre o notă de pamflet politic, ceea ce a și făcut ca sub împăratul Domițian autorul Maternus să plătească aceste îndrăzneli cu capul.

În centrul acestei ultime perioade a tragediei latine se află Seneca, filozoful și poetul.

2. Viața poetului

Lucius Annaeus Seneca, important gânditor și scriitor latin, s-a născut în Spania, la Cordova, către anul 2 d.Ch. Era fiul lui Marcus Annaeus Seneca, cunoscutul retor latin, gustat mult în epocă, atât pentru însușirile cât și pentru defectele strălucitoare ale genului său de elocință. A venit la Roma încă din anii fragezi ai copilăriei. Sănătatea lui fragilă era compensată – dacă se poate spune așa – de precocitatea minții. S-a format sub conducerea tatălui său la școala elocinței, fiind câștigat de ideea expresiei largi, strălucitoare. Aplecările sale filozofice l-au apropiat mult de doctrinele pitagoreice, până în cele din urmă lăsându-se stăpânit de acestea. A urmat un timp chiar și prescripțiile lor practice, refuzând să mănânce carne și impunându-și un stil de moralitate austeră. A renunțat la unele din aceste practici din prudență, pentru a nu se expune rigorilor decretate de împăratul Tiberiu împotriva sectelor străine. Totuși, nota de sobrietate i-a rămas; încă de tânăr, Seneca a ținut să pună în lumină virtuțile și consecvențele înțelepciunii.

Succesele pe care Seneca le-a raportat de timpuriu în barou i-au atras gelozia și inimiciția lui Caligula. Puțin a lipsit ca acesta să nu decreteze împotriva lui pedeapsa capitală. Ceea ce l-a reținut – se crede – a fost convingerea că tânărul său rival era și așa condamnat la o moarte apropiată, de către fizia lui. Amărât și dezamăgit de aceste întâmplări, Seneca a părăsit elocința, pentru a se dedica în întregime filozofiei. Atât din cărțile care ne-au rămas cât și din referințele contemporane asupra celor care s-au pierdut, înțelegem că în studiile sale filozofice a încercat să cuprindă toate ramurile naturii în legătura lor necesară cu orientarea morală a vieții.

Viața lui Seneca a cunoscut numeroase zbuciumuri și episoade. Sub domnia lui Claudiu, a fost timp de opt ani exilat în Corsica; nu se cunosc motivele acestei hotărâri; diferite speculații contemporane le-au pus pe seama unor intrigi de curte, conduse de Messalina, soția împăratului. *Consolația către Helvia*, adresată mamei sale, ne face cunoscută seninătatea și înălțimea de cuget cu care gânditorul a primit această lovitură a soartei. Doi ani mai târziu, în *Consolația către Polib*, găsim o

stare de spirit simțitor schimbată; Seneca se adresează acum unui favorit al zilei, umilindu-se în fața împăratului căruia îi aduce laude și măguliri.

După opt ani de exil, atunci când avea vârsta de patruzeci și opt de ani, Seneca a fost rechemat la Roma de către Agrippina, devenită de curând soția împăratului Claudiu, pentru a-i încredința educația tânărului Neron, fiul și urmașul prezumtiv la tron. Ea înțelegea astfel să se slujească de autoritatea morală a filozofului, în urmărirea și atingerea ambițioasă a mai multor planuri politice.

La curtea imperială, situația lui Seneca a fost grea. Totul, în ființa lui, era făcut să protesteze împotriva intrigilor, viciilor și scandalurilor de aici, fapte de natură să prăvălească prestigiul imperial într-o imensă prăpastie politică și morală. Totuși, Seneca a ocupat demnități importante: preceptor al fiului imperial, ministru și consilier. Istoria n-a trecut cu ușurință peste faptul de a fi fost în intimitatea împăraților Claudiu și Neron, ci l-a judecat cu severitate. Încă și astăzi – s-ar putea spune – procesul continuă. Dintre toți scriitorii și istoricii care au dezbătut cazul, Tacit este acela care s-a străduit să vadă lucrurile cu mai multă justețe. Consideră, anume, că Seneca și Burrus au fost conducători de merit în partida care urmărea binele și salvarea statului. Fără influența de autoritate a lui Seneca, poate că instinctele rele ale tânărului Neron s-ar fi dezlănțuit cu și mai multă violență. Când, și-a dat seama că pornirile acestuia erau iremediabile, că vanitatea puterii și bețiile orgoliului întreținute prin adulații îl împingeau spre deliruri de grandoare și spre acte incalificabile de demență, Seneca a vrut să se retragă de la curte, renunțând totodată la toate bogățiile cu care fusese copleșit. Neron, însă, l-a reținut, expunându-l prin aparența de favoare pe care i-o acorda la critici severe și chiar la ura crescândă a poporului.

Clipa în care bestialitatea lui Neron avea să se reverse și asupra lui era aproape. Faptele ne sunt povestite de către Tacit. Prima oară a încercat să-l piardă prin otrăvă, ca pe Burrus; filozoful, însă, s-a salvat grație sobrietății sale. A doua oară, împăratul s-a folosit de pretextul pe care i l-a oferit conspirația lui Pison, când a atribuit conjuraților planul de a se da tronul lui Seneca. Adus într-o asemenea situație, filozoful a primit din partea împăratului ordinul de a-și pune singur capăt zilelor. Seneca s-a executat, deschizându-și vinele de la mână. Agonia și moartea lui ne amintesc pe acelea ale lui Socrate. Până în ultima clipă a dovedit un curaj de o rară liniște și înălțime morală. Ca unul ce scrisese teoretic asupra morții, a știut s-o întâmpine și practice. Înainte de a-și da sufletul, a cerut să-și scrie testamentul. Dorința i-a fost refuzată. Atunci a rostit prietenilor care îl înconjurau cuvintele memorabile: „Ei bine, pentru că sunt împiedicat să vă răsplătesc credința pe care mi-o arătați, atunci vă las moștenire exemplul vieții mele!” Faptul s-a petrecut la Roma, în anul 65.

Viața și scrierile lui Seneca au avut în societatea imperială a Romei un răsunet impresionant. Atitudinile sale au trezit discuții vii, pasionante. Unele din acestea s-au cantonat în epocă; altele, însă, au trecut și asupra timpurilor moderne. Într-adevăr, existau în manifestările acestei personalități contradicții uluitoare.

Să ne gândim la una singură: pe de o parte, găsim în el pe apologetul Romei tradiționale, al marilor virtuți din timpul Republicii și al consemnelor date poporului de către bărbați ca Regulus Cincinatus, Scipio, Cicero și Caton; pe de altă parte, a primit să fie ministru al lui Neron, a făcut elogiul puterii absolute și a lăsat ca în jurul numelui său să se formeze rumoarea de aspirant la tronul imperial, fără să protesteze cu energie împotriva unui asemenea fapt.

Ce trebuie să deducem, e că în existența lui sufletească s-au petrecut drame adânci. Undeva, înscrisurile sale, el mărturisește că n-a fost un înțelept și că nici n-a urmărit să fie. *Rectum iter, quod sero cognovi et lassus errando, aliis monstro* (Ep. ad. Luc. VIII). În traducere liberă: „arăt altora drumul cel drept, pe care eu personal l-am cunoscut doar târziu, după ce mai întâi am ostenit izbindu-mă când de o coastă când de alta“.

3. Gândirea filozofică

Viața ca om al lui Seneca este strâns legată de gândirea lui ca filozof. Creația sa dramatică, întocmai ca toate operele sale, e pătrunsă de spiritul acestei gândiri. Întâlnim în ea trăsături caracteristice ale poporului roman. Preocupat de activități practice, acest popor n-a cerut filozofiei satisfacții de ordin contemplativ sau speculativ, ci mai cu seamă îndrumări vii, principii de conduită, reguli cu care oamenii să știe să întâmpine atât viața cât și moartea.

Întocmai ca și la Cicero, principala preferință filozofică a lui Seneca aluneacă înspre doctrina greacă a stoicismului. Îl putem socoti un stoic, în deplinul înțeles al cuvântului. Doctrina stoică, prin nota ei de asprime și de bărbăție, se potrivea bine cu firea sa. Nu înseamnă, însă, că în simțirea și practica acestei doctrine Seneca s-a mulțumit să reediteze modelul grec; cu imaginația sa, atât cea de gânditor cât și cea de poet, i-a imprimat semne și caracteristici personale.

Psihologia lui Seneca era făcută din contraste: stări de exaltare alternau cu altele de descurajare, după cum atitudini de noblețe erau urmate adesea de manifestări vulgare. Asemenea contraste apăreau și în scrierile lui: trăsături scânteietoare, mărețe în linia și demnitatea lor, alături de pasaje șubrede, cu raționamente reci și neconvingătoare. Găsim în aceste maxime severe și adevăruri de factură înaltă, amestecându-se cu erori de gândire, cu contradicții flagrante și cu tot atâtea paradoxuri. Teoretic, Seneca este împotriva subtilităților; practic, însă le cultivă tot timpul. Deși consecvent caracterului și pornirilor lui temperamentale, își urmează totuși maestrul cu credință, aproape cu fanatism.

Ca gânditor, Seneca este un moralist. Se ține departe de speculații. Nu se întreabă – de pildă – în ce constă natura binelui sau care este binele suprem. Filozofează cu principii în care crede în mod absolut, ceea ce face să nu le pună niciodată în discuție. Consideră că în actele vieții noastre trebuie să ne conformăm naturii. Consideră, de asemenea, că modelul către care trebuie să tindem ca oameni este acela al înțeleptului stoic. Această concepție este ambițioasă; încearcă să cuprindă mult, dar totodată are

în ea și puncte sterile. Înțeleptul stoic, așa cum îl vede Seneca, este o făptură liberă, împăcată în sine cu ceea ce își poate da singură. Nu devine frenetic în fața fericirii, după cum nu-și pierde cumpătul în prezența suferinței. În măsura în care se știe stăpân pe sine, se simte puternic și asupra universului. Cu aceeași grijă cu care învață să trăiască, învață să și moară. Înzestrat cu aceste insigne sufletești și morale, are impresia că înțeleptul poate fi mai puternic chiar decât Dumnezeu. Dumnezeu – spune Seneca – este bun prin natura sa; înțeleptul, însă, ajunge să fie bun prin afirmarea voinței sale libere. Totul, în el, e uman; filozoful nostru afirmă stăruitor că nu e vorba de o ficțiune, de un ideal greu de atins, ci de niveluri sufletești și morale ce stau în putința fiecăruia dintre noi.

Înarmându-se cu asemenea principii și convingeri, Seneca încearcă să analizeze inima omenească și să ne înfățișeze tabloul datoriilor noastre ca oameni. Zugrăvește cu putere, stigmatizându-le, pasiunile inferioare: cruzimea, mânia, ingratitudinea, corupția. La puterea și tensiunea observației, adaugă finețea și precizia de stil a expresiei. Are un dar deosebit de a pune în lumină adevărurile morale, atât în ce privește fondurile lor severe cât și în ce privește nuanțele lor sensibile. Merge cu urmărirea adevărului atât de departe, încât ajunge din această cauză la exagerări. Numai că aceste exagerări au un ton înalt, o elocvență superioară, lăsând ca prin patetismul lor să transpară calitatea simțirii și a intențiilor din care s-au născut. Poate că uneori se adresează prea mult orgoliului nostru, și prea puțin simțului de umilință sau de modestie din noi. Totuși, procedând cu mai multă pătrundere a lucrurilor, ne putem da seama că în spiritul filozofului acest orgoliu reprezintă de fapt un sentiment de demnitate naturală, legat în mod necesar de viața, de datoria și de răspunderile ființei umane. Nu minimalizează durerea; arată însă că fără ea n-am cunoaște niciodată curajul și virtuțile de care putem fi capabili. Tot așa, și cu sinuciderea; de ce să ne speriem de aceasta, din moment ce există situații în care acceptând-o voluntar avem putința să înfruntăm pe tirani și să scăpăm de intoleranța lor?

Seneca recomandă cu stăruință indulgența și bunătatea față de toți, chiar și față de sclavi. Proclamă în mod limpede necesitatea egalității pentru toți oamenii. Există o egalitate naturală între stăpân și sclav; nici o argumentare n-ar putea vreodată s-o conteste. Faptul de a fi senator, cavaler sau sclav nu este altceva decât „un accident”; o haină schimbătoare, pusă pe o realitate care în fondurile ei e una singură. Există o cetate umană, o republică universală, din care face parte, indiferent de barierele sau prejudecățile noastre locale. *Patria mea totus hic mundus est!* Oamenii nu sunt făcuți ca să se certe, ca să se iubească și să se ajute unii pe alții. Geloziiile, invidiile, pasiunile stăpânite de ură – împotriva tuturor acestora filozoful ridică proteste pline de mărinimie și de elocvență. Nimeni n-are dreptul să se închidă în sine, să se absoarbă în întregime. Față de cei care greșesc suntem datori să avem clemență și înțelegere. Păcătoșii trebuie îndreptați, nu urmăriți și pedepsiți. Niciodată n-am avea dreptul să declarăm că am obosit urmărind binele. Nimic mai neadevărat, decât să credem că am putea trăi pentru noi, altfel decât

încercând de a cuprinde și problema de viață a altora. Fericiți, suntem doar atunci când avem pentru cine trăi, și eventual pentru cine muri.

Aceste idei și aceste atitudini, curente în epistolele, în consolațiile sau în discursurile lui Seneca, apar deopotrivă și în operele sale dramatice. Seneca n-a înțeles niciodată cum trebuie să fie o acțiune scenică, ce condiții trebuie să îndeplinească o piesă de teatru, de ce factură are nevoie pentru a fi reprezentabilă. Dramele sale – mai mult dizertații, decât drame – nu sunt de fapt decât un alt mod de a-și înfățișa convingerile sale de moralist și de filozof stoic.

4. Opera dramatică

Tragediile lui Seneca n-au fost compuse pentru reprezentanții scenice, ci pentru lecturile publice. Aceste lecturi publice constituiau la Roma o modă. Ea fusese întemeiată de Asinius Pollion, un personaj vanitos și compromis din punct de vedere literar, care însă se credea superior lui Cicero și care nu-și găsea liniște decât inventând ceva prin care să poată reapare în fața publicului. Lipsit acum de vechea lui viață de for, de luptele electorale ca și de emoția marilor procese, publicul roman, alcătuit într-o anume măsură din iubitori de cuvinte frumoase și de întreceri oratorice, părea oarecum dezorientat, gata să se plictisească. În asemenea condiții, inovația lui Pollion a fost bine primită. Ea a trezit chiar valuri întregi de entuziasm. Lectura publică a devenit repede o deprindere aproape zilnică, în special a păturii cu pretenții de instrucție și de rafinament literar. Dacă ar fi s-o asemănăm cu ceva, am putea s-o asemănăm cu comedie de societate de mai târziu sau cu conferințele în săli închise din zilele noastre. La un moment dat, aceste reuniuni alcătuiau principala manifestare de viață literară a Romei. Ele nu întruneau un public propriu-zis, ci doar un număr de auditori, mulți dintre aceștia socotindu-se cu emfază drept spirite ascuțite, atotștiutoare în materie de literatură.

Tragediile lui Seneca, cu nota lor sentențioasă de natură să înlocuiască prin speculații abstracte efectele de teatru, se potriveau în multe privințe criteriilor literare din reuniunile amintite.

Ni s-au păstrat, sub numele lui Seneca, un număr de zece tragedii. Cum am mai spus, asupra paternității lor s-au produs multe discuții. Quintilian, de exemplu, le-a atribuit lui Seneca pe toate; Juste-Lipse (un erudit belgian din secolul al XVI-lea), în schimb, consideră ca fiind cu certitudine de Seneca doar tragedia *Medeea*. În genere, părerea lui Quintilian a primit cele mai multe confirmări ale cercetătorilor de specialitate. Mai există îndoieli doar asupra piesei *Octavia*. Nu numai că aceasta aduce în scenă un fapt contemporan (spre deosebire de toate celelalte, care tratează subiecte din istoria și mitologia eroică a grecilor), dar pare și condusă de altă mână. Toate aceste tragedii sunt compuse în versuri iambice trimetre; corurile sunt scrise în metri diferiți, cel mai adesea în anapeste (bază prozodică formată din două silabe scurte și una lungă). Compuse pentru a fi citite, nu reprezentate, ele se reliefează prin subtilitatea cugetării și a rafinamentelor de

stil, mai mult decât prin dezvoltarea dramatică a intrigii, a situațiilor, a caracterelor și a sentimentelor.

a. *Hercule furios.* Hercule este căsătorit cu Megara, fiica lui Creon, regele Tebei. În vreme ce eroul cobora din ordinul lui Eursiten în Infern, un eubean, Licus, urzește o conspirație împotriva regelui, îl ucide și pe el și pe toți fiii săi pentru ca apoi să-i ia tronul. Totodată, îi propune Megarei să devină soția lui, fapt pe care aceasta i-l refuză. În vreme ce uzurpatorul se pregătea să-și pună planul în aplicare cu forța, Hercule se întoarce pe neașteptate din expediție, risipește facțiunea lui Licus iar pe acesta îl omoară. Junona, geloasă și mândră de succesele eroului, îi inspiră acestuia o furie aprigă, sub a cărei pornire Hercule își ucide soția și copiii. Curând, însă, revenindu-și în sine, își dă seama de crima comisă. Durerea sa nu mai cunoaște margini. Doar cu mare greutate, rugămintile lui Amfitrion și ale lui Teseu îl împiedică de la hotărârea de a-și pune capăt zilelor. Către sfârșitul dramei îl vedem plecând în tovărășia lui Teseu la Atena, cu gândul de a se purifica și a-și regăsi aici liniștea.

Piesa este întocmită într-o factură greoaie, monotonă, apodictică. Dialogurile sunt rare și puțin expresive; în consecință, scenele, și ele, nu au vivacitate și putere de comunicare. Pe scenă, personajele mai mult se succed decât se întâlnesc. Aproape întreaga piesă constă dintr-o înlanțuire de monoloage. Imprecățiile Junonei, elogiul lui Hercule făcut de Amfitrion, plânsetele Megarei, povestirea lui Teseu, nebunia lui Hercule – toate acestea, rostite separat, au mai mult stil de *cantice*, decât de întâlniri și situații dramatice.

Totuși, piesa are și calități. Unele sunt calități de ordin practic. Există pasaje de o rară frumusețe lirică. Iată, de pildă, invocația pe care corul tebanilor o rostește în cinstea Aurorei, ce se înalță încet-încet pe cerul ei scăldat în razele aurii de lumină:

„Cerule se schimbă. Corpurile astrale se sting și dispar. Noaptea înfrântă își strânge acum resturile ei aprinse. Ziua renaște și luceafărul dimineții gonește de dinaintea lui cortegiile de lumini ale nopții. Cele șapte stele din Ursa Arcadie, aceea care strălucește pe vârful polului înghețat, întorc oștea Carului și cheamă ziua să se ivească. Soarele, care s-a și ivit din valurile de azur, luminează creștetul muntelui Oeta; încă de pe acum, culmile înverzite ale Citeronului, teatrul sărbătorilor date în cinstea lui Bacchus, se înroșesc de razele sale, și sora lui Apollon dispăre pentru a se întoarce iară...”

După o seamă de invocații ale naturii și ale vieții campestre, poetul trece la imagini ale vieții de cetate; tendința lui stoică se aprinde din ce în ce mai tare:

„În sânul orașelor, neliniștita ambiție și nefericitele noastre alarme ne asaltează cu grămada. Unul își întrerupe somnul ca să se așeze pe pragul palatelor regale și ca să bată la porți ce rămân surde; altul, muncit de setea de avere, adună nesfârșite comori, ca după aceea să rămână sărac pe movile de

aur. Acesta, iată, se îmbată de favoarea populară, încântându-se de aplauzele zadarnice ale unei mulțimi mai nestatornică decât valurile mării; celălalt, și el, negustorind luptele gălăgioase din barou, își face câștiguri mizerabile din cuvintele și înflăcărările sale de vorbitor. Puțini sunt aceia care cunoscând prețul liniștii și care gândindu-se la cât de scurtă e viața izbutesc să folosească un timp despre care știm că nu se mai întoarce.”

Și poetul adaugă, sub formă de concluzie morală și filozofică:

„Cât timp Destinul v-o îngăduie, trăiți fericiți! Timpul zboară cu toată repeziciunea pe care i-o dă întinderea aripilor sale, făcând așa ca cercul zilelor să cheme cu repeziciune după el pe acela al anului. Crudele surori lucrează neîncetat, fără ca vreodată să-și mai îndrepte și îndărăt uneltele. Omul, în vremea aceasta, stăruind în rătăcirea sa, dă năvală spre destinul său și caută cu voință apele Styxului.”

Între tragediile lui Seneca, *Hercule furios* este cea mai filozofică și cea mai pătrunsă de morala sa stoică. Ea cuprinde o întinsă predică morală. Hercule este înfățișat ca un model de virtute, de altminteri așa cum îl văzuseră în alegoriile lor morale și alți poeți și filozofi. Înainte de a apărea pe scenă, Seneca pune în gura lui Creon și a Megarei cuvinte de natură să-i facă elogiul. În rugăciunea sa către Jupiter, Hercule vorbește ca un adevărat stoic, necerând din partea grației divine decât ceea ce poate fi compatibil cu măreția ei. Spre a cinsti această măreție, simte că datoria lui e să lupte pentru nimicirea monștrilor, pentru dărămarea tiranilor și pentru fericirea umanității. După izbucnirea accesului de nebunie pe care în gelozia ei i-l trimisese Junona, revenirea la liniște a eroului are proporții de adevărat triumf moral. Nota de înseninare cu care se încheie drama ne amintește ca înălțime filozofică pe aceea a lui Oreste din trilogia lui Eschil.

b. Thyeste. Thyeste, doritor cu orice preț de putere, se gândește să răpească tronul fratelui său Atreu, regele Micenei. În acest scop, cu ajutorul Eropei, soția fratelui său, pe care o sedusese, sustrage prin înșelătorie berbecul de aur, în care se credea că rezidă destinul regalității. Ura și lupta dintre cei doi frați cresc neconținut. Câștigul oscilează când de partea unuia, când de a celuilalt. Până în cele din urmă, Thyeste este gonit și din tronul pe care îl uzurpase, și din Micena, trebuind să ducă o viață aspră și mizerabilă. Atreu continuă să fie muncit de dorul de a-și duce răzbunarea până la capăt. Simulează, deci, că vrea să reia legăturile sufletești cu fratele său. Acesta revine tremurând de emoție, aproape refuzând să creadă c-ar putea fi cu puțină atâta fericire. Atreu îl primește cu false demonstrații de bucurie. În același timp, îi reține pe ascuns fiii, îi sacrifică pe altare, pentru ca apoi să servească tatălui mâncăruri făcute din carnea lor și vin în cupe amestecat cu sânge din sângele acestora. Era o răzbunare atât de crudă, încât se spune că de spaimă chiar și soarele s-a acoperit. Cu aerul triumfător, Atreu anunță fratelui său ce fel de bucate a mâncat și râde satisfăcut când acesta izbucnește în imprecății.

Aproape întreaga piesă decurge prin tiradele izolate ale lui Thyeste și Atreu. Abia către sfârșit cei doi frați se întâlnesc în scenă, punându-se astfel capăt printr-o situație puternică și dramatică unui lanț întreg de discursuri.

Găsim în sufletul eroilor din această dramă trăsături ținând de pornirile temperamentale ale firii spaniole, de care știm că Seneca era legat prin originea și nașterea sa. Era vorba, mai cu seamă, de acea mândrie personală, putând să meargă cu exaltările sale până la hipertrofii morbide ale eului. Ce l-a făcut pe Atreu să inventeze o răzbunare atât de crudă împotriva fratelui său: ura propriu-zisă sau mai degrabă o criză de orgoliu?

c. Fenicienele. După ce se află de crimele sale, Edip își scoate ochii și se condamnă singur să plece în exil. Este atât de tulburat de nefericirile pe care i le-a impus destinul, încât ar vrea să sfârșească cu viața. Dar, la rugămintile atât de pline de iubire ale Antigonei, primește să-și ducă mai departe existența. În acest timp, Iocasta încearcă fără folos să obțină împăcarea celor doi fii ai bătrânului, Eteocle și Polinice. Războiul dintre aceștia începuse din cauza lui Eteocle, care refuzase să treacă tronul și fratelui său, așa cum le fusese înțelegerea.

Drama nu e terminată. Nu știm, mai departe, ce episoade au urmat. Ca s-o întregim, ar trebui să recurgem la piesele în care Euripide și Stațiu au tratat același subiect.

d. Hippolit. Piesa reia subiectul tratat de Euripide, însă fără patetismul acestuia. Niciodată tragedia romană n-a putut atinge eleganța simplă și coarda pasională a celor grecești. Sub raportul concepției și al construcției dramatice, piesa are lipsuri vizibile. Astfel, la Euripide, unul din cele mai emoționante momente este acela în care Fedra încredințează confidentei sale durerea ce-i stăpânește sufletul. La Seneca, această situație e lăsată deoparte; lucrurile se petrec ca și cum doica ar cunoaște dinainte frământarea Fedrei, ceea ce din capul locului subrezește puterea dramatică a piesei.

Trebuie să remarcăm, însă, că în unele din procedeele lui Seneca există totuși o adresă sigură și puternică. E vorba de scena în care Fedra îi declară lui Hippolit dragostea ei criminală. Aici, poetul latin nu procedează cu tact, cu finețe, cu discreție, ci dimpotrivă, cu brutalitate; eroina este pusă să-și mărturisească sentimentul fără scrupule, fără remușcări, fără ezitări, ba chiar cu o insistență scabroasă asupra frumuseții fizice a tânărului. Euripide cobora acest moment în umbră, înconjurându-l cu nenumărate tăceri și preveniri; Seneca, în schimb, alungă toate aceste rezerve, lăsând ca pasiunea să-și spună apăsător și fără ocoluri cuvântul. Racine, peste șaisprezece secole, va confirma oarecum justetea acestui proceduri: compunând o tragedie cu același subiect, va pune în personajul său atât nota de castitate a Fedrei lui Euripide, cât și trăsăturile de asprime pasională ale Fedrei lui Seneca.

e. Edip. O crimă îngrozitoare se abate asupra Tebei. Edip, regele cetății, trimite la Delfi pe Creon, fratele Iocastei, pentru a consulta oracolul lui Apollon asupra felului cum ar putea să înceteze acest flagel. Zeul răspunde că răul se va prelungi, atât vreme cât moartea lui Laios nu va fi răzbunată prin exilarea

vinovatului. Pus în fața acestei hotărâri, Edip ordonă proorocului Tiresias să descopere pe asasinul regelui. Asistăm cum acest bătrân, orb, ajutat de fiica sa Manto, caută să afle adevărul întrebând măruntaiele victimelor. Nereușind în această încercare, se folosește de procedee magice, ca să evoce astfel din infern umbra lui Laios. Acesta declară fără înconjur că omorătorul a fost Edip însuși. Desperarea lui Edip, când află că este asasinul tatălui său și soțul propriei sale mame, este totală. Își smulge ochii și pleacă în exil. Iocasta, și ea, se străpunge cu o sabie.

Și în această piesă, acțiunea e rece, uscată, de un dramatism încercuit. Tiradele abundă, înăbușind dialogul. La Sofocle, scena principală – recunoașterea lui Edip – e pregătită atent, printr-o progresie constantă, care face ca surpriza să meargă mână în mână cu impresia de teroare. La Seneca, această scenă este ca și eliminată, ea reducându-se în totul la câteva versuri fără gradație și fără vreo susținere interioară mai deosebită; în schimb, se insistă asupra unor descrieri ale molimei de ciumă și asupra conjurației magice, fapte interesante în sine, dar de natură să blocheze în scenă acțiunea și încadrarea dramatică.

f. Troienele. La terminarea războiului cu Troia, grecii victorioși n-au decât gândul de a se reîntoarce în patrie. Însă, vânturi contrarii îi împiedică să se avânte pe mare. Apare umbra lui Achile în puterea nopții, ca să le spună că nu vor putea să întindă din nou pânzele corăbiilor, decât după ce mai întâi Polixenia va fi sacrificată pe mormântul lui. Agamemnon, însă, care este îndrăgostit de tânăra principesă, ezită s-o jertfească. Intervine din această cauză o dispută vie între Agamemnon și Pirus. Fiind consultat prorocul Calchas, acesta răspunde că sacrificarea Polixeniei este inevitabilă și că pe deasupra trebuie ca în același timp să moară și Astianax. Ulișe ia copilul, pe care mama sa încercase să-l ascundă, și îl rostogolește de pe înălțimea zidurilor de cetate, ca să-l piardă. În vremea aceasta, Polixenia, împodobită ca pentru ceremonia nunții, este condusă de Elena la mormântul lui Achile, unde va fi jertfită de către Pirus.

Tema e cunoscută. O mai întâlnim la Homer, la Euripide și la Virgil. Seneca, însă, introduce o modificare importantă. În vreme ce la primii dragostea de mamă și fidelitatea conjugală coexistă în sufletul Andromacăi fără ca aceste sentimente să intre în conflict unul cu altul, Seneca le pune în luptă. Andromaca acestuia e muncită în același timp de două mari îndatoriri sufletești: să salveze pe Astianax, fiul său, și deopotrivă să apere cenușa lui Hector de o teribilă profanare. Racine, mai târziu, va da piesei sale același pivot dramatic. Seneca, deci i-a fost înaintaș.

g. Medeea. După moartea lui Peleas, Iason s-a retras în exil, unde trăiește cu soția și copiii săi. Aici, Creon hotărăște ca acesta să-i devină ginere. Iason este de acord. Medeea primește din partea lui o declarație de divorț, iar din partea regelui ordinul de a-și căuta un alt azil. Soția părăsită înțelege să se răzbune. Obține o zi de amânare, în care timp trimite Creusei, logodnica soțului său, un colier și o rochie impregnate de filtre magice. Abia a pus rochia pe ea și nefericita fată a și luat foc, mistuindu-se repede în flăcări. Tatăl său, de îndată ce s-a apropiat de ea ca să-i dea ajutor, a fost și el prins și înghițit de vâlvătaie. Medeea, însă, nu se

oprește aici. Ca să-și întrească răzbunarea, omoară sub ochii tatălui pe cei doi copii ai săi. Pe urmă, dispare în văzduhuri.

Și această piesă nu are puterea tulburătoare, patetică, pe care am întâlnit-o în drama cu același titlu a lui Euripide. Personajele par adesea imobilizate în atitudini aspre ori afectate, fără legătură cu linia mai umană și mai sinuoasă a sentimentelor. Tonul este afectat, vrând să pară tot timpul stăpânit de mândrie și de demnitate patriciană. Ceea ce într-o atmosferă propriu-zis de teatru ar fi trebuit să se traducă în stări de emoție și de comunicare afectivă, aici ia forma unor dizertații lungi, laborioase, încărcate cu o filozofie mai mult sentențioasă decât umană.

Din nou simțim că Seneca a purtat în el orgoliile sufletului spaniol. Duritățile pe care le vom găsi mai târziu în teatrul spaniol, cu preferința acestuia pentru spectacolul sângelui și al morții, apar și în tragediile poetului nostru. Ororile de tip lugubru se țin lanț. Le-am văzut pe acela din răzbunarea lui Atreu împotriva fratelui său Thyeste. Acum asistăm la cruzimile Medeei. Parcă aceasta ar regreta că are numai doi copii, ca să-i omoare. Scenele de omor și de chinuri sunt povestite pe larg, cu nesfârșite amănunte macabre. O plăcere asemănătoare va exista în Spania mai târziu, în epocile inchiziției și ale *autodafé*-urilor. *Medeea superest* – în acest strigăt găsim o exaltare a sentimentului personal, dusă până la crimă, până la nebunie și până la trufia de a opune voința individuală întregului univers.

h. Agamemnon. Umbra lui Thyeste îi apare lui Egist, incitându-l să omoare pe Agamemnon. De îndată ce învingătorul Troiei a pus piciorul pe pământul patriei sale, Egist a și trecut la împlinirea planului său criminal. În toiul unui banchet, Agamemnon este înfășurat într-un veșmânt din care nu se mai poate desface. Egist, ajutat de Clitemnestra, soția lui Agamemnon, pe care uzurpatorul o sedusese în lipsa acestuia, îl omoară. Electra este azvârlită la închisoare, pentru motivul de a fi chemat pe Oreste să vină în cetate. Casandra, iubita lui Agamemnon, este și ea ucisă.

Suntem departe, atât în zugrăvirea personajelor cât și în urmărirea conflictului, de simplitatea aspră și grandioasă din tragedia lui Eschil.

i. Hercule pe Oeta. Dejanira este în culmea indignării din cauză că Iola, fiica lui Eurytus, regele Oechaliei, i-a fost preferată. Sub impulsul acestui sentiment, îi trimite lui Hercule o tunică înmuiată în sângele centaurului Nessus, străpuns cu puțin mai înainte de către o săgeată unsă cu fierea hidrei din Lerna. Dejanira luase de bune cuvintele centaurului, care murind îi spusese că această tunică nu era altceva decât un filtru magic, în stare să-i readucă dragostea soțului său. Hercule îmbracă tunică fatală, pentru ca înveșmântat cu ea să înalțe în Eubee, cu și mai multă solemnitate, un sacrificiu zeilor. Îndată, însă, veninul cu care era îmbibată a început să-și producă efectul. Aprinzându-se, flăcările au cuprins repede toată ființa lui Hercule; înainte de a-și da seama de cele ce se petreceau, carnea și oasele i-au fost mutilate. Dejanira, recunoscând perfidia lui Nessus și chinuită de remușcări, se omoară. Hercule, cu puterile de care mai dispunea, ucide pe Lichas, cel care îi adusese blestematul dar; apoi încredințează lui Filoctet arcul și săgețile

sale, rugându-l totodată să-i ridice un rug pe muntele Oeta, unde dorește să fie ars împreună cu ghioaga sa și cu pielea leului din Nemea.

În ultima scenă îl vedem pe erou înfățișându-se înaintea mamei sale, Alcmena, pentru a o consola și a o încredința că sufletul său a fost primit în viața nemuritoare a zeilor.

j. Octavia. Cum am mai spus, asupra acestei piese există multe discuții. Întrucât pune în scenă un fapt contemporan și prezintă față de celelalte piese deosebiri sensibile de factură, s-a spus insistent că ea nu aparține lui Seneca, ci unui alt poet, rămas până astăzi cu desăvârșire neidentificabil.

După moartea Messalinei, mama lui Britannicus și a Octaviei, Claudius Drusus Caesar se căsătorește pentru a doua oară cu Agrippina, fiica lui Germanicus și văduva lui Cn. Domitius Enobarbus Neron. Totodată, căsătorește pe fiica sa Octavia cu Neron, fiul noii sale soții. După otrăvirea lui Claudius și a lui Britannicus, Neron alungă pe Octavia, pe care de fapt o detesta, hotărând să facă din Popea Sabina noua lui soție. Divorțul imperial dă naștere la o mișcare de răscoală a poporului. Împăratul, furios, înăbușă cu cruzime răscoala în sânge. Octavia, pe care între timp o surghiunise în insula Pandataria, este omorâtă.

5. Între tragedia greacă și tragedia lui Seneca

Deși Seneca a împrumutat tot timpul subiecte grecești, tragedia sa se deosebește însă mult de cea greacă. Unele deosebiri – să zicem – țin de firea sa personală; cele mai multe, însă, marchează însăși deosebirea esențială dintre spiritul roman și spiritul grec. Niciodată Seneca n-a compus în vederea unui public mare, capabil de emoții și de reacții colective. Pline de sentințe, de maxime, de afirmații filozofice, și în schimb lipsite cu totul de efecte scenice sau de lovituri de teatru, piesele sale nu erau făcute să mobilizeze cugetul și simțirea națională, ci cel mult să mulțumească vanitățile intelectuale ale unui public distant și instruit.

Să ne gândim, ca ilustrare a acestui fapt, la felul cum cele două tipuri de tragedii concep personajele lor feminine și masculine.

Mai întâi, personajele feminine. Tragicii greci împrumutau femeii trăsături de grație și de blândețe, făcând ca linia ei sufletească să se armonizeze cu cerul albastru al Eladei, și să se confunde cu euritmia generală a creației elene. Modelele după care aceste personaje erau zugrăvite puteau fi văzute real, în viață, în cadrul de frumusețe și de simplitate pe care ființa greacă știa să-l realizeze pretutindeni în jurul său. La Roma, însă, situația se prezintă cu totul într-alt fel. Femeia romană inspiră respect, are noblețe în sentimentele sale, poate să apară în toată demnitatea ei de matroană; în schimb ea nu izbutește să ne pună în mișcare imaginația sau să ne impresioneze în mod deosebit sensibilitatea. Trăsăturile sufletești ale femeii din dramele romane au în ele o notă virilă, putând să justifice acte mari de tensiune morală, de curaj și chiar de eroism, nu însă și stări lirice, capabile cu puterea lor de a încânta, de a iradia căldură intimă ori de a deschide în suflete porniri inefabile

de iubire și de devotament. Mai precis: tragedia romană ne-a dat un personaj feminin ca al Lucreției, nu însă și unul ca al Antigonei.

La romani, femeia era ținută într-o situație inferioară, echivalând adesea cu o adevărată sclavie morală. Imperiul, cu luxul și desfrânările lui, dăduse femeii puțința unei emancipări violente, ceea ce a făcut ca reținerile și comprimările de până atunci să izbucnească dintr-o dată în manifestări pe cât de impetuoase în formă tot atât de licențioase în conținutul lor. E ceea ce a determinat apariția pe scena vieții romane a unor femei ca Livia, Agrippina și Messalina, fapte crude și răzbunătoare, fără scrupule, predispuse la crimă, adultere, dezlănțuindu-se în pasiunile lor până la sfidarea oricăror limite ale omeniei și ale decenței.

Personajele feminine ale lui Seneca, toate fără deosebire, exprimă aceste trăsături specifice lumii latine. Noblețea naturală și grația simplă a feminității din tragediile grecești se transformă acum în atitudini dure, exagerate, în care limbajul aspru și prețios își dă mâna cu afectarea prezumțioasă a ținutei.

Personajele masculine, și ele, au trecut printr-un proces asemănător de transformare. Aici, însă, cauzele diferă. Pe lângă diferențele naturale dintre caracterul grec și roman, au intrat în joc și tot atâtea fapte ținând de viața socială și politică a Romei. Tragedia greacă avea în mare măsură un obiectiv de artă, încununat după cum știm de o viziune etică și filozofică asupra vieții. Tragedia romană scrisă sub imperiu – atât cea semnată de Pomponius Secundus, de Iulius Maternus cât și de Seneca – are un puternic substrat politic. Ea reprezintă, de fapt, un act de protest față de moravurile Romei imperiale. La Seneca, în special, această trăsătură este fundamentală. Numele grecești sunt în mare măsură doar nume împrumutate, pentru ca la adăpostul lor să se poată face opoziție, de altminteri singura opoziție posibilă în această epocă. Folosind subiecte și personaje grecești, Seneca a construit în realitate tragedii romane. Ele ne dau o imagine aspră dar sugestivă a moravurilor și a stărilor de spirit contemporane. Ce înseamnă, în fond, acele puneri în lumină ale fericirii pe care o poate procura mediocritatea, ale inocenței pe care o putem găsi în viața campestreă sau ale pericolelor în care ne pot împinge puterea, gloria și bogăția? Și ce înțeles puteau să aibă toate acestea, într-o epocă de lux, de orgii, de risipă și de sfidare a măsurii, sfidare al cărei prim exemplu îl dădea împăratul însuși? Faptul e limpede. Cerând întoarceri la natură și la simplitate, Seneca făcea o dublă operă: una de protest împotriva formei de viață patronate de către oficialitate, alta de predică morală, urmărind regenerarea prin sobrietate și prin reculegere interioară a moravurilor publice.

Epoca în care a trăit și a scris Seneca era muncită de contradicții și de nesfârșite alunecări catastrofale. Respectul și siguranța vieții nu mai funcționau pentru nimeni. Intrigile, delațiunile și trădările curgeau în valuri. Călăii de azi deveneau cu ușurință victimele de mâine. Beția de putere a împăratului nu se mai sfia să se arate tiranică și absurdă. Neliniștea și panica se întindeau în toate sufletele; teama devenea generală, în vreme ce nesiguranța puna stăpânire pe multe cugete, chiar dintre cele vrednice și curajoase. În mijlocul acestor pericole, nimic mai firesc decât să

se invoce puterea purificatoare a liniştii, unită cu o mai atentă şi mai severă folosire a gândirii. Chemarea la simplitate şi îndemnul susţinut spre înălţimi ale conştiinţei puteau să pară în atmosfera vremii fapte cu largă rezonanţă salutară.

Înţelegem, deci, că în tragediile sale Seneca a zugrăvit societatea romană, şi nu alta, pe de o parte cu mizeriile ei contemporane formate din lux, despotism şi crimă, pe de altă parte cu lupta ei morală pentru a-şi redobândi înălţimea pierdută. În asemenea condiţii, nu se mai putea ca personajele acestor tragedii să semene cu cele din tragediile greceşti. Inocenţa, liniştea şi simplitatea acestora, trăsături care le dădeau putinţa să exprime fiinţa umană în general, se transformau acum în atitudini active şi complicate de viciu şi de virtute, menite toate în felul lor să zugrăvească o epocă de zbucium, de lupte şi de voinţe contradictorii.

Eroii din tragediile greceşti nu încarnau o şcoală filozofică sau alta, ci aducea în scenă însăşi filozofia generală a spiritului grec, aplicată la viaţă şi la realităţile luptei umane. Personajele lui Seneca, în schimb, sunt copii vii ale unei doctrine anumite: doctrina stoică. Întreaga lor fiinţă şi întreaga lor manifestare sunt îmbibate de elementele acestei filozofii. Mândriile ei sumbre, ca şi asprimea ei caracteristică, sunt prezente la tot pasul. Nu există replică sau atitudine a personajelor principale, în care să nu le recunoaştem. Personajele lui Seneca rostesc sentinţe filozofice, formulează maxime, se complac în lungi monologări, după cum adesea recurg la descripţii pe cât de îndrăzneţe pe atât de sentimentale. Pompa romană – aceea pe care Seneca părea anume născut ca s-o reprezinte – se conjuga de aproape cu caracterul sentenţios şi cu nota de retorism moral a stoicismului. La aceasta mai trebuie să adăugăm şi ceva din nota aceea de vanitate şi de exagerare iberică, în care Seneca oarecum s-a complăcut, atât prin ereditatea spaniolă, cât şi prin construcţia sa sufletească.

Tragedia greacă – aşa cum am mai amintit – aducea în scenă problema de viaţă a omului universal, privit în lupta sa neconţinută cu forţele dinafară ale destinului sau cu forţele dinăuntru ale propriei sale structuri sufleteşti şi morale. Valoarea ei, deci, se definea pe planul umanităţii în general, pe deasupra locurilor şi a epocilor. Tragedia lui Seneca, în schimb, este personală şi contemporană. În orice moment, în scenele sale putem recunoaşte puneri în cauză ţinând de viaţa contemporană a Romei şi de lupta gânditorului pentru a-i reface o credinţă morală.

6. Defecte de concepţie şi de construcţie

După cum am văzut, dramele lui Seneca nu sunt reprezentabile. Compuse mai mult pentru a fi citite, într-o epocă în care victoria *mimei* în teatru obliga tragedia să se refugieze în saloane literare, ele nici nu s-au preocupat de ceea ce le-ar fi putut da atmosferă şi vivacitate scenică. Pieseile sunt construite în special din monoloage; personajele nu se întâlnesc în scenă, ci mai mult se succed. Tragediile au prea multă demonstraţie, ceea ce face ca „viaţa“ din ele să se şteargă, să rămână în umbră. Pledoaria trece înaintea logicii dramatice, care astfel devine palidă şi neverosimilă.

Personajele nu apar cu sentimentele lor reale, reieșite din contactul lor direct cu viața, ci sunt puse să se miște în scenă cu sentimente dictate poetului de către tezele urmărite în disertațiile sau în pledoariile sale. De aceea, prezența acestor personaje este adesea artificială. Psihologicește, ele n-au adevăr. Uneori, această lipsă de adevăr se manifestă prin contradicții flagrante. Cum e posibil, de pildă, ca Hercule, conceput din capul locului ca un filozof și un înțelept, să aibă totuși accese demente și absurde? Atreu, la un moment dat, nu mai urmărește răzbunarea anunțată, ci este prezentat ca un ucigaș din plăcerea de a ucide. Putem accepta, oare, ca ura lui Hippolit împotriva femeilor să meargă până acolo încât însași moartea mamei sale să nu-l impresioneze? Momentul în care Medeea celebrează cu liniște omorârea propriilor săi copii este cu desăvârșire neverosimil. Alteori, neadevărul psihologic al dramelor lui Seneca reiese din fixitatea, monotonia și uniformitatea dogmatică a personajelor. Acestea, de fapt, reprezintă un exces impropriu acțiunii scenice: excesul de gravitate, de presumție a gândirii și a tonului moral.

Seneca este autor dramatic, nu însă și om de teatru. Cumpune acțiuni, dar nu izbutește să le dea viață; pune în scenă caractere, fără însă a le face și verosimile. În schimb, poetul și gânditorul subtil din el îl determină să cizeleze cu artă forma și amănuntul. S-ar spune că Seneca s-a condus, nu după ceea ce era făcut să dea realitate unei acțiuni scenice, ci după ceea ce putea să măgulească vanitatea de esteți și de rafinați a auditorilor săi. Totul – fiecare cuvânt, fiecare vers, fiecare frază – este întocmit cu grijă, cu migală, cu calcularea efectului poetic și – s-ar putea spune – cu prețiozitate. Faptul devine adeseori atât de vizibil, încât efectul lui artistic se șterge, tocmai prin lipsa de naturalețe și de simplitate. Metaforele abundă; tendința hiperbolică este frecventă. Uneori, efectul lor poetic este notoriu; alteori, însă, această culoare poetică devine inutilă și chiar periculoasă prin aceea că se transformă în manierism și intervine peste tot, chiar și în acele situații cardinale în care singură expunerea simplă a faptelor ar fi putut să le asigure pe deplin o frumusețe dramatică. Seneca este fără îndoială un mare artist; niciodată, însă, cel puțin în creația sa dramatică, n-a izbutit să fie și un bun psiholog.

7. Moștenirea spirituală a lui Seneca

Ar fi să greșim profund dacă am rămâne cu impresia că teatrul lui Seneca numără numai defecte, nu și însușiri. Multe din acestea au reieșit contextual din dezvoltările de până acum. Înseși acele situații fără psihologie, despre care am vorbit mai sus, nu sunt în întregime de condamnat. Adesea au în ele o notă de tărie și de exegeză morală, care pe deasupra tuturor lipsurilor izbutește să le împrumute înălțime și frumusețe. Digresiunile în care Seneca alunecă frecvent, și ele, nu sunt adesea fără partea lor de adevăr și de utilitate. În ele putem găsi semnele unui cuget care se frământă, care caută să îmbine date din diferite direcții ale judecății sale, care prin aceste rătăcirii aparente izbutește de fapt să redea atmosfera actelor de gândire ori de sensibilitate ce-l stăpânesc sau îl împresoară.



Seneca (?) (Muzeul din Cartagina).



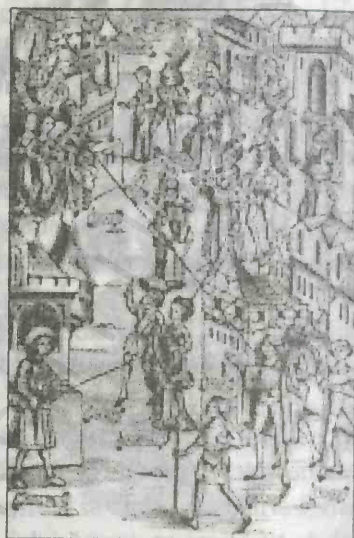
Virgiliu înconjurat de Clio și Melpomene.
Împreună cu Horațiu și Seneca, el face parte
dintre scriitorii pe care Mecena îi proteja și care
celebrau gloria marelui August.
Muzeul Național din Tunis,
sfârșitul sec. IV î. Ch.



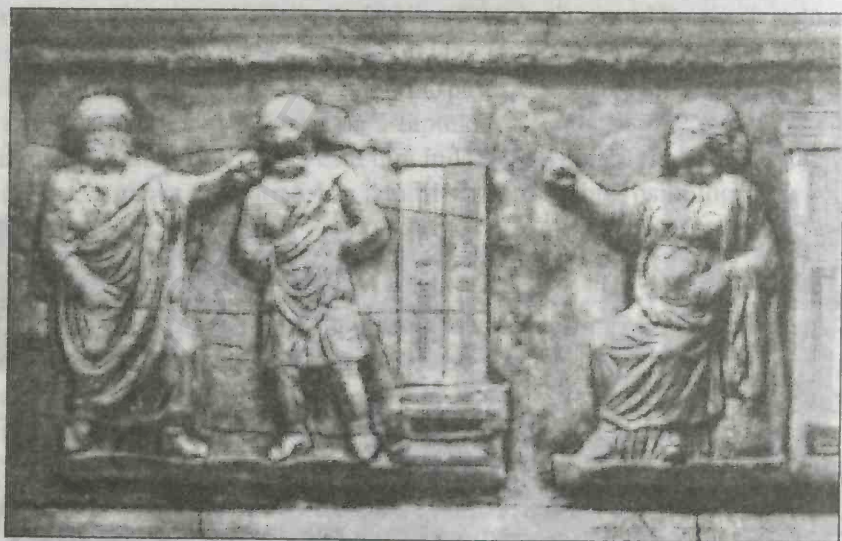
Forul din Roma, privit de pe Capitol.



Măști ale personajelor din *Andria*, de Terențiu.
(Codice Vaticanani di Terenzio).



Scenă de comedie antică, văzută de
umanistii din timpul Renașterii.
(Scenă din *Eunuchus* de Terențiu,
Strasburg, 1496).



Scenă de mimă, cu trei actori. (Detaliu, teatrul roman din Sabraia).



Relief reprezentând scene de circ – maimuțe, dresate, jocuri de animale ș.a.
(Muzeul din Sofia).



Coliseul (Roma). A fost redus cu aproape două treimi de către arhitecții din secolele XV și XVI, care l-au folosit drept carieră de piatră pentru a zidi biserici și palate.



Medalie din Siracuză. Pe față: profilul nimfei Aretusa; pe revers: o cursă de care și victoria încununând pe conducătorul învingător.



Gladiator luptând. (Muzeul Capitolin, Roma).



Gladiator murind. (Muzeul Capitolin, Roma).

În descrierile sale, Seneca procedează cu forță și cu înălțime patetică. Linia sa lirică și oratorică iese din comun. Nu mănuieste un aparat complex și delicat ca acela al dialogurilor din drama greacă; atât prin întinderea lor, prin metrul întrebuițat ca și prin conținutul ideilor și al sentimentelor înfățișate, monologurile sale seamănă cu niște ode, în speță cu odele lui Horațiu. Pe scenă, într-adevăr, acestea blochează acțiunea; citite, însă, imaginile pitorești și reflecțiile morale din ele ne pot cuceri prin tensiunea lor intimă ca și prin frumusețea lor lirică.

Trebuie să fim de acord că mulțimea de maxime morale ca și satirice pe care Seneca o pune în gura personajelor sale le micșorează acestora verosimilitatea scenică. Nu e însă mai puțin adevărat că aceste maxime, cu formularea lor concisă, cu gradarea lor strânsă și cu elocința lor care uneori urcă până la registre sublimе, dau operelor înălțime și solemnitate spirituală. Niciodată Seneca nu este mai el însuși, mai poet și mai artist, ca atunci când vede în tragedie un mijloc de a da viață predicății sale morale de tip stoic. Două exemple: „Soarta ne poate răpi puterea, nu însă și voința“; „sufletul se poate cunoaște pe sine mai bine decât îl cunoaște Dumnezeu“.

Sau maxime și reflecții cu substrat politic, născute de-a dreptul din impulsul protestatar al gânditorului: „singurul privilegiu glorios al regilor, acela pe care timpul nu li-l poate răpi, este de a veni în ajutorul celor nenorociți“; „puterea tiranică nu se poate menține multă vreme; cea moderată, în schimb, durează; cu cât soarta ridică și înalță pe un muritor, cu atâta acest fericit ar trebui să se facă mai mic, să se teamă mai mult de întoarcerea norocului, să devină mai rezervat față de prea marile favorurile ale cerului“; „ce este regalitatea? un titlu îmbrăcat într-o strălucire trecătoare“ etc.

Fie că aceste maxime aparțin personajelor puse să defileze pe scenă, fie că ele apar în intervențiile și interpretările corului, e clar că în atmosfera lor ne dăm înălțime, ne simțim ca oameni mai nobili, mai plini și de umilință dar și de energie morală, față de adevărurile superioare ale vieții. Tuturor acestor adevăruri – dintre care multe au fost luate din tragicii greci – Seneca le dă largime, suflu bogat, demnitate spirituală. Pot fi considerate drept imnuri filozofice, închinare omului ca făptură putând să îplinească pe pământ ideea de înțelepciune, de justiție, de clemență, de rezistență față de beția puterii ori a adulației, de putere cuprinsă în viața interioară, de resemnare activă în prezența adversităților invincibile. În toate acestea vorbește o simțire înaltă: a unui ideal de viață morală, spre care pot aspira sufletele nobile, conștiinței superioare.

Posteritatea s-a dovedit plină de respect față de opera dramatică a lui Seneca. În această operă, după cum am văzut nerepresentabilă pe scenă, s-au găsit totuși premise de seamă pentru realizarea emoției de teatru și construirea dramei moderne. Tragedia franceză din secolul al XVII-lea îi datorează mult. Nu este o simplă întâmplare, de pildă, că Racine în *Fedra* a urmat mai mult pe Seneca decât pe Euripide. Corneille, și el, l-a avut model, în situațiile care îi cereau strălucire eroică și sentențioasă. Literatura comparată s-a aplecat îndelung asupra dramelor

lui Seneca, găsim în ele o trăsură de unire între tragediile antice și tragediile clasice din vremurile mai noi.

Astăzi, încă, lectura teatrului lui Seneca ne poate da stimulări și satisfacții intelectuale de calitate. Reliefulurile expresiei, strălucirea culorii, descripțiile puternice, jocul de contraste, oscilarea între înălțimi și prăpastii, alternarea situațiilor lirice cu altele de ordin filozofic, toate acestea, atât luate separat cât și în contopirea lor, ne fac să simțim în ce măsură forma dramatică, fie și atunci când rămâne departe de scenă, e făcută să ne comunice luptele gândirii pentru adevăr și umanitate.

Capitolul XIX

SFÂRȘITUL TEATRULUI ROMAN

1. Panem et circenses

Perioada imperială, atât de proprie pentru înfloriri culturale în alte direcții, pentru teatru, însă, s-a dovedit încă de la început nefastă. Politica de „panem et circenses” a cezarilor, în special, a dat artei și mișcării dramatice lovituri de grație.

La un moment dat, Roma imperială părea absorbită de aceste două preocupări: să asigure hrana mulțimilor și să le ofere prin spectacole o iluzie de fericire. Multă vreme, distribuțiile lunare de la Portice au salvat de bine de rău hrana populației. În ce privește spectacolele, cezarii s-au întrecut în generozități. Unii au făcut-o cu știință, din vanitate, din prezumție a puterii sau din strategie politică; alții, însă, au fost antrenați fără putința de a se mai opri în valul unei psihoze generale, sub acțiunea căreia Roma decadentă a cunoscut tirania unor mulțimi excitate de beția exaltării și a plăcerilor.

Mulțimea spectacolelor aproape că întrecea orice închipuire. Totul, indiferent de natura lucrului, putea să devină prilej de spectacole, unele cu titlu particular, cele mai multe însă purtând girul statului. Se organizau spectacole pretutindeni: în incintele religioase ca și în cele laice, pe piețe publice, în for, în circuri, stadioane și amfiteatre etc. Erau puse în mișcare adevărate ingeniozități, ca să fie instituite mereu alte și alte spectacole. Istoria nu mai cunoaște un alt exemplu, în care oficialitatea să fi măgulit lumea de rând prin atâtea spectacole tari și zgomotoase.

Calendarul vieții romane era plin de zile însemnate cu roșu, ca zile de serbări și spectacole. Lanțul zilelor de *feriae publicae* era mare: *Lupercalia*, *Parilia*, *Cerialia*, *Vinalia*, *Matralia*, *Volcanalia*, *Saturnalia*; la acestea se adăugau variatele și nesfârșitele *ludi*: *Robigalia* (curse în saci), *Consualia* (curse pe măgari), *ludi piscatorii*, cursele de cai din octombrie (*equus october*), *ludi martiales*, diferitele zile de aniversare ale împăratului (*dies natalis*), comemorări ale urcărilor pe tron (*dies imperii*), celebrele *ludi Romani*, *ludi plebei*, *ludi Apollinares*, *ludi Cerialia*, *ludi Megalenses*, *ludi Flroales*, *ludi Victoriae Sullanae*, *ludi Victoriae Caesaris*,

ludi Fortunae reducis etc. Veneau apoi numeroase ale manifestări, cuprinzând ocazii de naturi variate, unele întâmplătoare, altele însă mai statornice: evocări de evenimente, procesiuni religioase și politice, demonstrații militare, concursuri, ritualuri în jurul sanctuarelor ș.a. Unele din acestea ocupau câte o singură zi; multe, însă, durau zile în șir și chiar săptămâni întregi. Minimal ele însemnau 182 de zile; dar, de regulă, această cifră era depășită. Era curent ca împărații să ordone și altele suplimentare, fie pentru a se celebra diferite evenimente ocazionale, fie cel mai adesea pentru a impune cultul propriei lor persoane. Ne aflăm într-o epocă în care politica împăratului începea să fie dominată de ideea de a se transforma puterea imperială în monarhie absolută de drept divin.

În viața politică a Romei imperiale, monarhii s-au servit de aceste spectacole populare pe scară largă, pentru a-și consolida stăpânirea asupra maselor sau pentru a narcotiza nemulțumirile generale ale populației, în momente de criză și apoi în epoca de decadență a statului. Aparent, unele din aceste serbări păstrau încă un fond religios, reclamându-se ca atare din practici și credințe tradiționale. Totuși, în viața lor intimă, religia nu mai aduce o emotivitate reală; nota ei, devenită acum mai mult convențională, nu avea altceva de făcut decât să dea încă un plus de prestigiu împăratului sau învingătorilor profani.

În ce consta faimosul „*circenses*“, cum se manifesta și cu ce intensitate?

Jocurile de circ – de care se leagă primul înțeles de *circenses* – aveau în viața poporului latin rădăcini vechi. Încă din secolul al IV-lea î.Ch. se fixaseră norme arhitectonice pentru construirea arenelor și hipodroamelor pe care ele să se poată desfășura pe scară mare. Ca să ne dăm seama de măsura în care aceste jocuri intrau în modul roman de viață, trebuie să ne gândim la înfățișarea și proporțiile lui *Circus Maximus*. Lung de 600 de metri și larg de 200, edificiul impunea. Văzut de departe, el proiecta trei rânduri de arcade îmbrăcate în marmură și legate între ele printr-o ordonanță pe cât de solidă pe atât de armonioasă. Laturile cuprindeau trei serii de gradenuri: primele două serii erau cu locuri jos, iar cea de a treia cu locuri în picioare. Unele mărturii contemporane evaluează capacitatea acestui edificiu la 386.000 de locuri; afirmațiile lui Pliniu cel Tânăr dau cu mai multă certitudine numărul de 255.000. Chiar și așa, cifra rămâne enormă.

Programul curselor mergea crescând. De la cursele de o singură zi, s-a trecut la altele programate pe șapte, nouă și cincisprezece zile. Sub August, programul unei zile cuprindea în medie douăsprezece curse; sub Caligula s-a ajuns la treizeci și patru și apoi sub Flavieni cifra s-a urcat până la o sută. Cu o mică pauză la amiază, întrecerile începeau o dată cu răsăritul soarelui și încetau la căderea nopții.

În centrul programelor se aflau cursele de care: cu doi cai (bigă), cu trei cai (trigă), cu patru cai (cvadrigă), uneori cu șase, cu opt și chiar cu zece cai (decentrigă). Desfășurarea lor se făcea cu solemnitate. În sunete de trompetă, plecarea era dată de către consulul, pretorul sau edilul care prezida cursa, aruncând din înălțimea tribunei în arenă o năframă albă. Gesturile lui erau urmărite de către masele de spectatori cu emoție. Înveșmântat într-o togă de sărbătoare, cu fruntea

încinsă de o coroană de frunze de aur, ținând un baston de ivoriu al cărui capăt de sus figura o acvilă luându-și zborul, personajul căpăta în ochii mulțimilor insetate de spectacole o măreție de idol.

Atelajele, bine instruite, se aliniau la picioarele tribunei într-o ordine desăvârșită, gata să se avânte cu elan în cursă. Pregătirea acestora presupunea antrenamente prelungite și cheltuieli enorme. Fiecare din ele reprezenta culorile unui grajd sau ale unei facțiuni. De obicei erau patru facțiuni, uneori concurând fiecare pe socoteala ei, alteori aliindu-se două câte două: Albii (*factio albiata*), Verzii (*factio prasina*), Albaștrii (*factio veneta*), Roșii (*factio russata*). În jurul lor gravita un personaj numeros de vizitii, antrenori, veterinari, sanitari, curelari, grăjdari etc. Harnașamentele erau împodobite, într-o vădită întrecere luxoasă. Conducătorul carului, cu îmbrăcămintea lui specială, în picioare, ținând în mâini hățurile și biciul într-o alură energică și curajoasă, atrăgea nesfârșite priviri admirative. Se făceau pariuri; taberele își marcau ostentativ preferințele. Publicul, agitat, febril, cucerit încă înainte de începerea curselor, își manifesta în mod viu entuziasmul, nerăbdarea, emoția, într-un cuvânt fericirea de a se simți prins în exaltarea unui asemenea spectacol. Mondeni, snobi, femei elegante, patricieni sau candidați la pretenții nobiliare se amestecau, sub aceeași psihoză nerăbdătoare a întreceri, a succesului sau a câștigului, cu oameni de pe stradă.

De îndată ce se dădea semnalul de plecare în cursă, emoția comună devenea și mai frenetică. Spectatorii treceau rând pe rând prin toate stările de anxietate sau de delir pe care le putea provoca o întrecere de asemenea proporții. Reacțiile spontane ale spectatorilor făceau cor cu strigătele organizate ale celor plătiți să-i stimuleze. Conducătorii victorioși deveneau repede celebri și bogați. Erau plătiți cu sume exorbitante și se bucurau de o largă popularitate.

În pauze aveau loc și alte manifestări, de natură să facă aceste reuniuni și mai agreabile. Ele constau în diferite acrobații de călărie, ca acelea care se practică și azi în programele de circ: jochei conducând doi cai deodată, demonstrații călare de luptă și de mânăuire de arme, acrobații pe cai alergând în trap sau în galop, culegere din fuga calului a diferitelor obiecte risipite pe pământ etc.

Adeseori, atmosfera de tensiune și de excitație colectivă din aceste reuniuni depășea limitele obișnuite ale unui spectacol, pentru a se transforma într-o stare delirantă de nevroză comună. Exacerbarea simțurilor, goana după senzații, dorința de îmbogățire, fanatismul riscului și al pariurilor, exaltarea cu care erau primite victoriile, idolatrizarea jocheilor și a cailor învingători, dezlănțuirile absurde de fericire sau de ură date de rezultatele curselor, aberația bogatului gata să arunce într-un pariu averi întregi ca și aceea a săracului pornit să-și sacrifice până și gologanul de pâine, toate acestea trădau semne de gravă și profundă criză morală. Zadarnic, un împărat-filozof ca Marc-Aureliu a încercat să privească aceste manifestări cu indiferență. Lumea romană, mult prea stăpânită de beția lor, nu putea înțelege un asemenea mesaj. De fapt, aceasta începea să fie acum însăși viața politică a Romei, cetate care mergea cu pași repezi spre sfârșitul ei; dezbaterile

din Forum se mutau din ce în ce mai mult în circ; locul luptei dintre partidele politice îl lua acum lupta din circ a facțiunilor.

Iată, apoi, luptele de gladiatori. Înainte, aceste lupte erau organizate de către particulari, aproape de locurile unde erau îngropate rudele acestora. Purtau denumirea de *munus* și corespundeau unei superstiții sinistre, potrivit căreia sufletele celor îngropați vor avea mai multă liniște, dacă pe mormintele lor va fi curs sânge omenesc. E vorba de un ritual cu rădăcini primitive, făcut să îmbuneze mânia Nemuritorilor, un fel de a cinsti pe „mani“ – după cum a spus Tertulian, în secolul al II-lea. Faptul, însă, nu s-a oprit aici ci a mers crescând. Relativ repede, dintr-un sacrificiu ritual de sânge omenesc, *munus*-ul, și el, s-a transformat într-o vastă și zgomotoasă serbare publică. În anul 164 î.Ch., spectatorii au părăsit în chiar mijlocul reprezentației teatrul unde se juca *Hecyra* de Terențiu, pentru a merge în corpore la luptele de gladiatori ce se dădeau în apropiere. Din anul 105 î.Ch., statul însuși a început să patroneze astfel de lupte. Aspiranții la tron, în căutarea lor de sufragii publice și de mijloace pentru a linguși mulțimea, le-au dat o largă încurajare. Pompei și Cezar s-au numărat și ei printre aceștia. Pentru a se stăvili oarecum valul de intrigi și de manifestări demagogice ale pretendenților, Senatul a încercat să vină în anul 63 î.Ch. cu o lege restrictivă: nimeni să nu poată fi ales într-o magistratură a republicii, dacă cu doi ani înainte de data scrutinului a patronat sau a finanțat lupte de gladiatori. În ce privește pe împărați, unii dintre aceștia au împins faptul până la obsesii și dezastre, făcând din „gladiatură“ un instrument de guvernare și de captare a maselor, pe cât de sigur în unele laturi, pe atât de sinistru în altele. Decrete date de August, deci în chiar momentul de apogeu al puterii romane, au făcut din luptele de gladiatori un spectacol imperial prin excelență, la fel de oficial și de obligatoriu ca și *ludi*-le de teatru și de circ. În acest scop, imperiul le-a și dotat cu importante edificii proprii, repetate în sute de exemplare, cu arhitectura lor proprie, în toate punctele importante ale imperiului: *amfiteatrele*. Colisseul, celebrul amfiteatru flavian, poate fi văzut încă și azi la Roma, drept unul din monumentele impunătoare ce ni s-au păstrat din Antichitate. De formă foarte rotunjită, construit pe două axe – una respectiv de 188 și 156 de metri – însumând o circumferință de 527 de metri, construit pe patru etaje, înalt de 57 de metri, împodobit cu statui și coloane și putând să cuprindă 80.000 de spectatori, imaginea lui era grandioasă în stare să rivalizeze cu spectacolul oferit în zilele noastre de cele mai mari și mai moderne stadioane.

Astăzi, când încă admirăm perfecțiunea arhitectonică a acestui monument precum și soliditatea cu care a fost construit, nu putem să nu ne cutremurăm la gândul cruzimilor, ororilor și al carnajelor ce s-au adăpostit în el, timp de secole în șir. Fie că gladiatorii erau luptători de profesie, atrași în această activitate de beția succesului ori a îmbogățirii, fie că erau condamnați penali sau sclavi ce sperau în grațierea ori eliberare lor, soarta ce-i aștepta era la fel de tristă și demonstrația lor la fel de îngrozitoare. Să lăsăm deoparte mulțimi întregi de amănunte, privind felul cum acești gladiatori erau recrutați, instruiți, clasați după aptitudinile lor

fizice, repartizați la arme ce li se potriveau mai bine, hrăniți în mod special ca să se afle în cea mai bună formă fizică, învățați să lupte atât cu oameni cât și cu fiare sălbatice, atât pe pământ ferm cât și pe apă, în *naumachii* pe lacuri anume amenajate sau construite prin dispozitive speciale în chiar incinta amfiteatrelor. În schimb, să încercăm să ne închipuim desfășurarea luptelor propriu-zise, cu bogăția lor de manifestări, cu atmosfera lor de mare excitație colectivă și cu nota aceea de fatalitate morală și de dezonorare umană, ce putea să domnească în ele.

Hoplomachia – adică luptele propriu-zise de gladiatori – se manifesta în moduri diferite. Unele – *prolusio* sau *lusio* – aveau caracter benign: semănau cu niște ședințe moderne de scrimă, în care partenerii aveau ocazia să-și demonstreze măiestria de spadasini, fără a se ucide unii pe alții. Acestea, însă, n-au fost decât un preludiu timid al adevăratelor *munus*, făcute din cruzime și din voință reciprocă de exterminare. În ajunul luptelor avea loc *cena*, un banchet de proporții uriașe, pentru luptătorii care a doua zi urmau să se prezinte în arenă. Nimic mai sfâșietor decât psihologia acestora, cu variațiile ei după temperamentul și puterea interioară a fiecăruia: unii se abrutizau prin mâncare și băutură, în vreme ce alții priveau cu seninătate fatalistă orice avea să se întâmple; unii lăsau să se întrevadă un sentiment de optimism, alături de alții care se lamentau în mod mizerabil și cereau vizitatorilor ce-i priveau cu curiozitate să aibă grijă de familiile lor.

Ziua de luptă debuta prin parada gladiatorilor. După ce erau aduși în vehicule la amfiteatru, aceștia erau încolonați în formație militară și puși să facă înconjurul arenei. Purtau o îmbrăcămintă specială, făcută din hlamide colorate purpuriu și brodate cu aur. Mergeau în pas vioi, cu alură liberă, neavând nimic în mâini, urmați de servitori ce duceau armele. Când ajungea în fața lojii imperiale se opreau, se întorceau cu fața spre împărat, îl salutau ridicând în sus mâna dreaptă și rostind în cor cuvintele memorabile: *Ave Imperator, morituri te salutant* (Slavă ție împărate, cei ce se pregătesc să moară te salută). Urmau apoi verificarea armelor, distribuirea lor și tragerile la sorți pentru fixarea perechilor de luptători. Seria duelpelor se deschidea în sunetele cacofonice ale unei orchestre stridente, formată în majoritate din flaute și trompete. Semnalul de începere îl dădea un prezident al *munus*-ului.

Atitudinea publicului semăna ca febrilitate și ca spirit de contagiune cu cea de la jocurile de circ. Spectatorii urmăreau desfășurarea cu înfierbântare, unii cu răsuflarea oprită de emoție, alții cu revărsări delirante de gesturi și strigăte. Pe arenă, luptătorii erau supravegheați de instructori speciali, fie pentru a nu interveni între ei înțelegeri secrete, fie pentru a-i stimula prin îndemnuri verbale, fie – adesea – lovindu-i până la sânge cu curele de piele, pentru a-i incita astfel la reluarea mai energică a luptei.

Regulamentul luptelor conținea multe asprimi de-a dreptul inumane. Soarta învinsului era dură. Moartea celui căzut era constatată de către servitori deghezați în Charon sau în Hermes Psihopompe prin lovituri cu un ciocan de lemn aplicate pe fruntea victimei. *Libitinarii* îi scoteau corpul din arenă pe targă; în locul unde zăcuse, nisipul însângerat era repede întors, ca să se poată începe îndată altă luptă.

În cazurile când învinsul nu era lovit de moarte, ci numai pus în situația de a nu mai putea continua lupta, acesta depunea armele, se întindea pe spate și ridicate în sus mâna stângă, cerând astfel grație din partea învingătorului. Dreptul de grațiere aparținea în principiu învingătorului; el trecea însă în puterea împăratului, când acesta se afla de față. Era o tradiție, și mai cu seamă era în tactica împăratului de a măguli mulțimea, ca s-o consulte asupra verdictului. Când învinsul se luptase în mod aprig, dând satisfacție spectatorilor, aceștia agitau batistele, strigând: *mitte*. Ascultând de această indicație, împăratul ridica degetul său gros în sus, ceea ce însemna că învinsul era iertat, îngăduindu-se să fie scos viu din arenă. Când însă publicul, nemulțumit, îndrepta degetul în jos strigând *ingula*, împăratul cobora și el degetul, *pollice verso*, decretând astfel suprimarea victimei.

Câteva cifre, confirmate de mărturii ale epocii, ne pot face o idee despre întinderea acestor manifestări. Istoricul grec Dion Cassius ne informează că în anul 107 împăratul Traian a pus să lupte în amfiteatre 10.000 de gladiatori. În anul 109, *munus*-ul a durat 117 zile în șir, întrebuintând aproape 5.000 de perechi de gladiatori. Tot așa, în anul 113, în numai trei zile de luptă, s-au perindat pe arene 1.200 de perechi.

Oricum, în cadrul și în atmosfera acestor carnaje, în care un scriitor ca Pliniu cel Tânăr se străduia să vadă fapte de bărbăție și de virtute, condiția umană se degrada. Câtă valoare cetățenească și sufletească mai putea să aibă acele zeci și sute de mii de oameni, care din zori și până noaptea nu făceau altceva decât să ceară și să aplaude massacre, chinuri sau mutilări sălbatice? Ce garanție de viață spirituală mai puteau să prezinte acești oameni, din moment ce sensibilitatea lor era pervertită prin nesfârșite cruzimi și voluptăți sanguinare?

Ceva mai acceptabile, în orice caz mai inofensive din punct de vedere uman, erau așa-numitele *venationes*. Unele aveau caracter de divertisment și erau intercalate între luptele propriu-zise de gladiatori, pentru a li se întrerupe astfel monotonia. Ele constau din prezentări de animale dresate sau de animale savante, unele de o factură mai cunoscută, altele de-a dreptul ingenioase: pantera înhămată la o bigă și trăgând-o cu docilitate, lei purtând în gură iepuri vii fără să-i sfășie, elefanți desenând cu trompa inscripții romane pe nisip etc. Altele, mai crude, puneau animalele să se lupte între ele: urși cu bivoli, bivoli cu elefanți, elefanți cu rinoceri etc. Interveneau adesea și oameni, fie pentru a grăbi soluția luptei, fie pentru a spori spectacolul prin demonstrații de forță, de agilitate sau de curaj.

Aceste *venationes* erau oferite poporului de către împărat, ca o întregire și o încoronare a *munus*-urilor. Erau de fapt niște mari vânători organizate, la care adesea participa, în splendide evoluții, însăși cavaleria pretoriului. Adeseori întâlnirile aveau proporții atât de mari, încât în cadrul lor arena se transforma într-o adevărată baie de sânge. Câteva cifre, în această privință, ne pot da măsura faptului: într-o singură zi de *munera*, în anul 80, ziua în care împăratul Titus a inaugurat Colisseul, au fost sacrificate 5.000 de animale; în două *munera* ale lui Traian au fost aduse în arenă respectiv 2.246 și 2.243 fiare sălbatice. Aceeași

cruzime a spectatorilor, care îi făcea să înnebunească de plăcere primară în cadrul luptelor de gladiatori, acționa și aici, cu prilejul acestor masacre de animale.

Recapitulând aceste lucruri, aproape că nu ne vine să credem că poporul roman, atât de sobru, de capabil și de constructor în alte direcții, s-a putut totuși deda unor manifestări atât de crude și de dezonorante. Principala explicație a faptului stă în evoluția politică și socială din perioada imperială. Pentru a stăpâni masele din ce în ce mai numeroase și mai dezorientate ce invadau viața orașelor, împărații, în neputință de a le mai canaliza spre activități ordonate și productive, au fost siliți să recurgă la mijloace de natură să paralizeze funcțiunea critică, dându-le totodată iluzia fericirii. Pentru ca nemulțumirea și disponibilitatea lor să nu producă mișcări ori insurecții de stradă, împărații se străduiau să fixeze aceste mulțimi în circuri și amfiteatre. Pe fondul religios al diferitelor serbări tradiționale, s-au grefat imense amplificări laice, adesea cu dinadinsul dinafara unor fapte cât mai primare. Prin dinamismul și puterea lor de a crea plăceri imediate, ele au izbutit să secularizeze jocurile sacre. Niciodată, însă, nu s-a mers până la îndepărtarea oricărei semnificații religioase; nu însă ca sentiment profund, ci ca aparență tradițională, ca spectaculozitate și ca putere de a stârni ecouri în sufletele simple. Absolutismul împăraților și-a constituit în aceste jocuri, în momente de decadență fatală și de aberație politică, o mare și profitabilă diversivune.

2. Teatrul

Am insistat cu dinadinsul asupra spectacolelor de circ și de amfiteatru, pentru a înțelege cu atât mai bine în ce măsură condițiile pentru o bună dezvoltare a teatrului erau din capul locului încercuite.

Favoarea specială de care s-au bucurat jocurile de circ a lăsat reprezentațiile propriu-zise de teatru cu totul în umbră. Atitudinea de indiferență nu pleca numai de jos, ci din toate straturile populației. Însuși un scriitor de spirit, ca Pliniu cel Tânăr, se miră că există persoane care găsesc satisfacție în a asista la spectacole de teatru, spectacole monotone, statice, incapabile de a procura amuzamente adevărate. În anul 112, când Traian a simțit nevoia de a-și gratifica poporul cu o serie extraordinară de *ludi*, i-a plătit circul pentru treizeci de zile în șir, iar teatrul numai pentru cincisprezece. Roma imperială dispunea de teatre luxoase și încăpătoare, făcute din piatră și ornate cu păduri întregi de statui; pentru construcția acestora, statul nu precupețise nici o cheltuială. Numai că aceste teatre n-au avut norocul să adăpostească o artă dramatică superioară, ci doar una în descompunere.

Propriu-zis, teatrul latin murea văzând cu ochii. Amintirea marilor maeștri, chiar și aceea mai vie a lui Plaut și Terențiu, se întuneca din ce în ce mai mult. Și acum, se programau pe scară largă concursuri și reprezentații dramatice; ele însă nu se mai sprijineau pe suflul plin de mândrie și de autoritate al cetății, ci erau lăsate tot mai mult pe seama șefilor de trupe actricești (*domini gregis*). Focul creației dramatice era ca și stins. De nicăieri nu mai țâșnea vreo scânteie, în stare

să-l reaprindă. În timpul lui August, se mai scriseseră ultimele tragedii făcute să fie jucate: *Thyeste* de Varius și *Medeea* de Ovidiu. Producția de comedii, și ea, era disparentă. Tragediile lui Seneca, după cum am văzut, valoroase și ca idee și ca putere artistică, nu era însă compuse pentru reprezentare pe scenă, ci doar pentru a fi citite în cercuri restrânse de oameni instruiți, *auditoria*. Ceea ce mai ținea teatrul în picioare, aducând încă lume la reprezentații, era doar vechiul repertoriu. Atmosfera din sălile de spectacole se dovedea din ce în ce mai grea, uneori devenind aproape penibilă. Publicul, obișnuit cu manifestările de arenă, nu mai știa să respecte nici măcar disciplina elementară a spectacolului de teatru. Nu păstra liniște, nu se concentra ca să urmărească etapele unei acțiuni, nu mai gusta forma versificată și cu atât mai mult nu mai avea dispoziția sufletească pentru a prinde subtilitățile de gândire ori de expresie. Ca să li se facă posibilă înțelegerea spectacolului, se recurgea la diferite procedee ajutătoare. Prologurile arătau în linii generale episoadele subiectului. Numeroase alte semne aveau ca scop să ușureze pătrunderea și urmărirea acțiunii. Măștile, de pildă, pictate în notă hilariantă sau tragică, indicau personajele, după sex și vârstă; costumele, drapate după moda greacă sau după cea romană, situau acțiunea și marcau diferențe de condiții sociale. Culoarele, și ele, aveau limbajul lor: albul pentru bătrâni, amestecul de culori pentru tineri, galbenul pentru curtezane, purpuriul pentru bogați, roșul pentru săraci, dungile colorate pentru paraziți sau intermediari etc. Există astfel o stereotipie de pe urma căreia calitatea spectacolului avea de suferit, deși maselor de spectatori această uniformitate le dădea oarecare satisfacție.

Către sfârșitul secolului I d.Ch., se poate spune că procesul tragediei era sfârșit. Evoluția ei s-a petrecut sub influența vizibilă a teatrului elenistic. Încă din vechime, tragediile romane cuprindeau în mod distinct părți dialogate (*diverbia*) și părți formate din cântece și recitative (*cantica*). Publicul roman, tocmai din cauza aplecărilor lui mai dure, găsea în acestea din urmă o destindere de care avea nevoie și care îi făcea plăcere. Încă din perioada republicană, șefii de teatru urcaseră corul din orchestră pe scenă, ceea ce reprezenta o inovație față de regulile clasice ale tragediei. Acum, sub imperiu, faptul primea încă o întărire: corul era încorporat de-a binelea în mersul acțiunii, dărâmându-i-se astfel toată tradiția, punându-l în situația de a se pierde în iluzia de cadru a decorurilor și, mai cu seamă, în situația de a renunța la incantația aceea specifică, pe care putea s-o producă lirismul său muzical. Respectul pentru text, adică pentru arta și intenția poetilor, aproape că nu mai exista. Chiar texte consacrate, aparținând unor poeți recunoscuți, erau modificate în voie, după bunul plac al șefului de trupă, după diferite nevoi materiale ale spectacolului sau după preferințele publicului. În special, erau reduse părțile dialogate sau părțile de monolog de natură să ceară spectatorilor o atenție mai susținută și un efort de abstracție mai mare. Cu timpul, acestea s-au redus atât de mult, încât la un moment dat tragediile nu mai reprezentau o acțiune propriu-zisă, ci doar o succesiune de părți lirice, *cantica*. O dată lucrurile ajunse în această situație, se înțelege că dispăreau din conștiința publicului atât ideea de *piesă*, cât

și ideea de *autor*. Repetate mereu, trecute din gură în gură, cântate de mai multe generații în șir, aceste bucăți lirice deveneau niște bunuri anonime, pe care mulți începeau să le știe din aer, fără a le mai fi învățat vreodată în mod expres. Astfel, se spune la înmormântarea lui Iuliu Cezar mulțimea a intonat cantice din *Armorum iudicium*, compuse de Pacuvius cu două secole mai înainte; tot așa, cu prilejul unui banchet din cadrul Saturnelelor, tânărul Britannicus, obligat cu cruzime de Nero să rostească sau să cânte ceva, n-a debitat obscenități, așa cum făcuseră ceilalți convivi, ci a declamat un poem din *Andromaca* lui Ennius. Se spune că faptul a produs un efect neașteptat de puternic; tema și conținutul poemului declamat se potriveau cu soarta tânărului prinț, lovit în soarta sa, lipsit de drepturile sale la tron și amenințat în orice clipă de gelozia dementă a rivalului său.

Redusă la atât, la *cantica*, tragedia, mai bine zis ceea ce rămăsese din tragedie, plăcea publicului. Acesta era bucuros să audă de pe scenă melodii care îi erau cunoscute. Acompaniamentul polifonic al instrumentelor îi mărea această plăcere. În plus, rostirea patetică, gesticulația actorilor, bogăția decorului, atmosfera de lirism ce se putea crea și vibrarea generală a cadrului de spectacol, toate acestea dădeau reuniunilor o notă de căldură și de emotivitate prelungă, pe care o resimțeau deopotrivă atât femeile cât și bărbații din asistență.

Iată, deci, ce a devenit pe scenele imperiale tragedia! Nimic, aproape, nu mai putea să amintească de legăturile ei cu tragedia greacă. Nu mai putea fi vorba de piese propriu-zise, cu o arhitectură constituită, ci doar de frânturi izolate, având între ele cel mult legătura tonului lor liric. Mai precis: se petreceau mai mult un spectacol de operă decât unul de teatru. Ceva vreme, acest spectacol de operă și-a păstrat fondul său de poezie; cu timpul, însă, a început să cedeze și acesta. Partea propriu-zisă de spectacol, cu plăcerile ei imediate pe care le putea naște în spiritul ascultătorilor, a trecut înaintea celei de reflecție sau de încântare artistică. Din moment ce cântecul biruia, era firesc ca de pe seama corului aceasta să treacă în răspunderea *solistului*. O dată scos pe primul plan, pretențiile acestuia deveneau din ce în ce mai exigente: textele trebuiau compuse în așa fel încât să-i asigure un cât mai mare succes, după cum toată punerea în scenă și toată figurația trebuiau să conducă la cât mai puternica lui reliefare. Propriu-zis, solistul nu mai îngăduia alături de el în scenă decât figuranți sau cel mult personaje cu roluri neînsemnate. Scena, în majoritatea ei, era deținută de solist. Acesta mima, dansa, cânta; cu alte cuvinte încarna singur toată acțiunea. Ceilalți nu făceau decât să-l sublinieze, evoluând ca niște sateliți în jurul astrului lor: dansatorii își mișcau pașii după cadența lui, *symphoniarii* îi dădeau replica ori îi reluau motivele iar instrumentiștii din orchestră îl acompaniau.

Ajuns în această situație, de actor capabil să personifice toate tipurile umane, solistul va căpăta o denumire specială: *pantomim*. Legea continua să-l denumească *histrion*; în realitate, însă, adesea acesta era un personaj aclamat, bucurându-se de avere, de glorie, de notorietate și de prețuirea femeilor. Se spune că Nero le invidia celebritatea. Unii dintre ei beneficiau de atențiile deosebite ale păturii aristocratice,

fiind admiși chiar și în intimitatea împăratului. Tacit socotea această idolatrie – *histrionalis favor* – ca un rău social, *morbis*, ale cărui urmări nefaste nu vor întârzia să se arate. Nu e însă mai puțin adevărat că printre aceștia se aflau talente reale, care s-au străduit să dea pantomimei conținut artistic și să-i imprime o ținută înaltă.

În epoca lui August, de pildă, au trăit doi pantomimi celebri: Pylade și Bathyl. Deși rivali, ei s-au întâlnit pe domeniul unei creații comune. Pylade punea în pantomimele sale subiecte serioase. De altminteri, se spune despre el că era un om instruit și că ar fi scris o carte interesantă asupra dansului. Bathyl, dimpotrivă, un fost sclav al lui Mecena, era maestru în arta cabalelor. Murind însă de timpuriu, toată atenția publicului s-a concentrat asupra lui Pylade. Îmbătat de glorie, acesta mergea cu prezumția lui atât de departe, încât la o reprezentație a lui *Hercule furios* și-a îngăduit să trimită în public săgeți adevărate, rănind câteva persoane.

Dar, repetăm, aceștia – talente cu adevărat reale și cu scânteie creatoare în ele – au fost doar excepții. Cei mai mulți pantomimi s-au lăsat atrași de cântece și jocuri, ceea ce de altminteri le aducea cu ușurință aplauze și valuri de popularitate.

S-a produs, apoi, încă o etapă. Cu timpul, pantomimii au renunțat și la muzică, rămânând ca jocul lor să fie făcut doar din dansuri și gesturi de scenă. Faptul a început să se producă în mod vizibil, sub împărații Domițian și Traian. *Cantica* propriu-zisă a fost lăsată exclusiv pe seama corului; în schimb, ei, actorii, și-au păstrat dansul, urmând ca prin gesturile și atitudinile acestuia să interpreteze idei, acțiuni și sentimente. Quintilian și-a exprimat admirația pentru arta lor, cu cuvintele: „Măinile lor dau și promit; pe de o parte ele te cheamă, pe de altă parte te resping; exprimă oroarea, teama, bucuria, tristețea, ezitarea, mărturisirea, regretul, măsura, părăsirea, numărul și timpul. Excită, și deopotrivă pot să calmeze. Imploră și aprobă. Au o putere de imitație care ține loc de cuvinte. Când vor să evoce boala, imită pe medicul ce pipăie pulsul, după cum atunci când vor să exprime ideea de muzică dispun degetele în așa fel ca și cum s-ar pregăti să le plimbe pe coardele unei lire”.

Pantomima și-a găsit admiratori entuziaști chiar printre scriitori de seamă și oameni de spirit ai epocii. Lucian, de pildă, marele scriitor grec din secolul al II-lea d.Ch., ne spune că a asistat la reprezentații în care pantomimul izbutea să redea cu măiestrie spre deplină satisfacție a publicului, intenții și caractere ale unor importante personaje tragice: Atreu, Thyeste, Egist, Aerope ș.a. Posibilitățile de redare ale dansului sunt mari și în privința aceasta actorii romani făcuseră progrese remarcabile, ajungând ca prin mișcărilor lor să exprime game întregi de sentimente, de mișcări ale sufletului, de armonii ale naturii și chiar de atitudini ale minții gânditoare.

Totuși aceste realizări artistice, ca și aprecierile elogioase care le-au însoțit, nu pot să ne clintească din convingerea că pantomima romană a făcut teatrului mai mult rău decât bine. Există o exegeză a creației dramatice pe care pantomima nu avea cum s-o înțeleagă și s-o respecte. Intrată pe seama interpretării mimice, *cantica* nu-și mai putea păstra condiția strictă, ci trebuia să accepte concesii și modificări, ajungând în cele din urmă până la subordonarea ei. Fiecare – șeful de

trupă, libretistul, muzicianul – se socotea acum îndreptăți să ceară schimbări de conținut și chiar să le și opereze. Nu mai există criterii ferme de creație poetică; poetul a căzut pe un plan cu totul secundar, pentru ca în schimb să dicteze tehnicienii punerii în scenă și ai părților de spectaculozitate pură. Poeții, dacă mai compuneau, compuneau acum doar la comandă, nu pentru a da curs unor forme și intuiții de artă, ci pentru bani și pentru a măguli gusturile publicului. Din ce în ce mai puțin, mai avea să fie vorba de teme care să înalțe sufletul și mintea; majoritatea preferințelor alunecau în mod vizibil spre situații erotice și libidinoase, spre exaltarea simțurilor sau spre satisfacerea gustului de senzațional. Personaj ca Didona și Eneea, Jason, Medeea ș.a., altădată aduse pe scenă ca să susțină situații de mare tragedie, aparent erau și acum tot ele, dar fără patetism, fără forță dramatică, fără adâncimi psihologice și filozofice, în schimb cu trăsături de spectaculozitate premeditată și vulgară. Înțelegem din toate acestea că tragedia era acum un gen sfârșit. Parcursese, relativ repede, un drum de dezastru: de la tragedie la spectacol de operă, apoi de operă la pantomimă. Acest drum avea încă să continue, până a fărâmița și vulgariza cu totul venerabilul gen, făcând din el o simplă manifestare distractivă, de tipul programelor de music-hall din vremea noastră.

Soarta comediei, și ea, n-a fost mai fericită. Totuși, alunecarea acesteia s-a făcut într-un ritm mai lent și – s-ar putea spune – fără să se ajungă la prăbușiri totale. Încă în secolul al II-lea, Plaut și Terențiu mai erau jucați. Rămâne însă de văzut dacă publicul mai venea la aceste spectacole din plăcere reală sau mai degrabă dintr-un fel de obișnuință, unită oarecum cu împlinirea unei ceremonii tradiționale. Bathyl, în secolul I, încercase să redea comediei viață, introducând cântece și dansuri; încercarea, însă, se dovedise zadarnică. Comedia propriu-zisă, cu intrigă, cu acțiune ordonată, cu zugrăviri de moravuri și caractere, nu se mai putea susține, nici în atmosfera generală a epocii, nici în sensibilitatea specială a publicului. Nu mai era altceva de făcut, deci, decât să fie lăsată să cadă!

O dată comedia ieșită din orbita actualității, locul ei l-au luat mimele. Prin mimă se desemna, în general, și actorul și genul respectiv de teatru. Nu vom insista, pentru că am mai vorbit despre această chestiune și în altă parte a lucrării. Mimele erau piese scurte, semănând mult cu farsele din Evul Mediu sau cu *pasos*-urile spaniole. Aveau notă bufonă, nu însă și fără anume împletiri dramatice, ceea ce le dădea unele apropieri cu realitatea și, de fapt, ceea ce le și asigura principalul succes. Erau scrise în versuri. Până în timpul lui Iuliu Cezar, ele se ținuseră în limitele posibile ale decenței. Ne amintim că Laberius și Syrius, în secolul I î.Ch., ca autori de mime, se străduiseră să dea genului ținută artistică și chiar oarecare înălțime morală. După aceea, au început să se petreacă alunecările. În cartea a doua din *Tristele sale*, Ovidiu învinovățește pe August că lasă să se întindă vulgaritatea acestor spectacole, ba chiar că le onorează cu prezența sa. De altminteri, împăratul nu era singurul; senatorii și cavalerii făceau la fel.

Mimele își luau libertăți mari; mai bine zis, își luau toate libertățile pe care le socoteau de cuviință, ceea ce alte genuri comice nu se gândeau să-și îngăduie.

Nici o convenție, nici o regulă nu mai erau respectate. Personajele nu mai purtau mască, iar actorii se îmbrăcau ca pe stradă. Pe scenă apăreau atâți actori câte roluri existau; nu mai era deci nevoie ca un singur actor să joace două sau mai multe roluri. Fiind numeroși, actorii se constituiau în trupe. Introducerea femeilor în personalul de scenă constituie o noutate și totodată una din marile lor atracții; până la ele, rolurile femeilor erau jucate de bărbați. Documentele epocii menționează în mod elogios nume de femei – Arbuscula, Cytheris, Dyonisia, Phaebe, Vocontia ș.a. – unele vestite pentru arta și farmecul lor fizic, altele pentru cronica scandaloasă pe care o întrețineau în jurul lor sau pentru sumele fabuloase cu care erau plătite.

Subiectele mimelor erau luate din viața zilnică, cu predilecție vădită pentru situații vulgare, pentru personaje de extracție inferioară sau pentru fapte capabile să excite curiozitatea. În felul cum erau tratate, tuturor li se dădea un relief caricatural, uneori atât de pronunțat încât se mergea cu el până la îndrăzneală și impudicitate. Se strecurau și chestiuni politice, dar numai sub formă de aluzii. În perioada republicană, aceste aluzii erau mai vii, având chiar aerul de frondă împotriva autorității constituite; sub imperiu, însă, mimul se pierdea în lingușiri la adresa Cezarului, se străduia prin toate mijloacele să-i câștige favoarea și își îndrepta ascuțișurile satirice mai cu seamă împotriva acelor pe care îi știa în dizgrația împăratului.

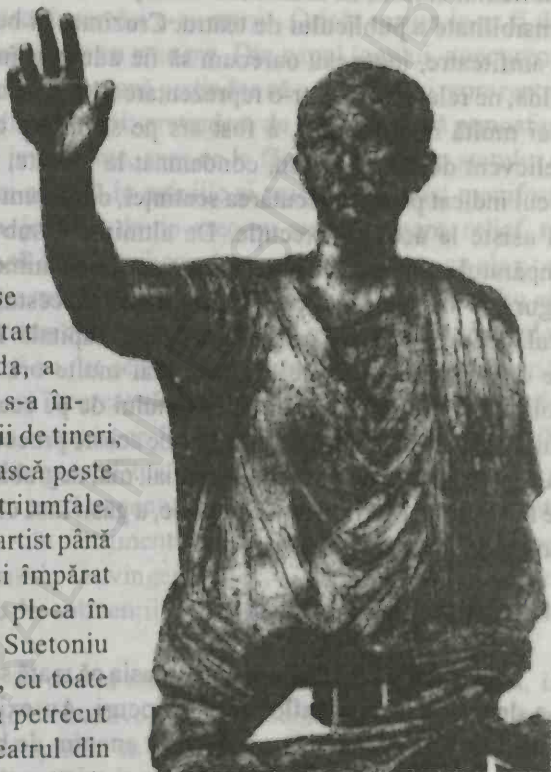
Nu ni s-a păstrat nici un text, nici un *libretti*, din aceste mime și pantomime. Tot ce știm despre ele, știm din referințe și mărturii contemporane. Izvoarele lor erau predominant grecești. În lipsa lor de respect față de regulile creației dramatice și de ierarhiile spiritului, amestecau totul, minimalizau orice, mergând – de pildă – până la a traduce în gesturi texte de Sofocle și de Euripide.

Succesul pantomimelor și al mimelor a fost mare. Însă, cu cât a fost mai mare, cu atât a contribuit mai mult la dărâmarea teatrului roman. Îndepărtarea poeziei, în favoarea exclusivă a agrementului, însemna însăși negarea ideii de literatură dramatică. Spectatorii erau lingușiți, fie prin subiecte senzaționale de natură să-i țină sub teamă și emoție, fie prin insinuări și priveriști licențioase, capabile să le trezească dorințe lascive. Femeile, mai cu seamă, cu sensibilitatea lor mai mobilă și mai ușor excitabilă, aduceau în atmosfera acestor reuniuni un plus spectaculos de frenezie. La un moment dat situația căpătase accente atât de pronunțate, încât împăratul Traian a dat dispoziții ca în mimele cu scene lubrice sau cu baletе obscene să nu se mai evoce persoana împăratului și să nu se mai danseze în onoarea acestuia.

Recapitulând faptele arătate până aici, înțelegem că începând încă din secolul I d.Ch., criza teatrului roman era în toi. Secolele care au urmat n-au mai izbutit să redreseze procesul, deși anume încercări în acest sens n-au lipsit. Apogeul *mimei* însemna totodată prăbușirea teatrului umanist. După un ocol de câteva secole în care teatrul antic cunoscuse splendoarea sa clasică, lucrurile reveneau acum la punctul de unde plecaseră: teatrul, din școală înaltă de idei și sentimente, redevenea divertisment primar pentru simțuri. Beția dirijată a spectacolelor de circ și de

arenă dăduse împăraților oarecare avantaje politice de moment, dar cu prețuri grele; pe de o parte se tulburase adânc sentimentul valorilor în cugetul general al populației și pe de altă parte se aplicase aproape o lovitură de grație unei importante părți din creația literară latină.

Dacă împărați ca Tiberiu și ca Traian au încercat să pună mimelor și pantomimelor o frână, alții, însă, le-au încurajat viciile și libertinajul. Nero – histrionul încoronat – s-a aflat în fruntea acestora din urmă. Visa să întrunească toate gloriile cu puțință, cele politice ca și cele artistice. Se vedea poet, actor, conducător de care, muzician și cântăreț din liră. Practica o gimnastică specială, pentru a-și întări vocea. Doritor de succese și de popularizare, a inventat diferite feluri de a se aplauda, a organizat aplauze cu plată și s-a înconjurat de o armată de cinci mii de tineri, a cărei misiune era să-l însoțească peste tot și să-i organizeze primiri triumfale. Mergea cu megalomania lui de artist până la absurditate și nebunie. Deși împărat al Romei, apărea pe scenă și pleca în turnee, ca un actor oarecare. Suetoniu povestește că odată, la Napoli, cu toate că în timpul reprezentației s-a petrecut un cutremur care a zguduit teatrul din temelii, Nero și-a dus aria până la sfârșit, fără să se oprească. Nu accepta să apară undeva, în circ, într-o sală de spectacole, pe stradă, fără să fie aclamat. Poza teatralistă, cu deosebire, îi era cea mai scumpă. Între cei care îi alcătuiau suita, prefectul pretoriului îi ținea harfa iar un consular îi anunța programele. Ținea ca masca pe care o purta când apărea în roluri de tragedie să reprezinte trăsăturile sale, așa încât nimeni să nu se îndoiască asupra persoanei lui. Concursa ca poet dramatic în toate orașele; desigur, de complezență i se acordau și premiile. Aceste premieri îi dădeau motive să-și organizeze reîntrări fastuoase la Roma. Suit pe carul triumfal al lui August, îmbrăcat cu o robă de purpură și având fruntea încinsă de cununa olimpică, Nero pășea ca un învingător, înconjurat de armata sa de elacori și de sateliți, care îi purtau cu pompă cununile câștigate la concursuri.



Nero.

Muzeul Național din Ancona.

Tradiția adevăraților comedieni se stingea și ea. Amintirea unor comedieni de talent ca Roscius și Esopus intra tot mai mult în uitare, pentru ca în schimb atenția și răsfățul publicului să se reverse asupra funambulilor ori asupra animalelor savante. Degringolada părea acum totală. Pe scenele de teatru se puteau vedea femei goale dansând pe frânghie sau demonstrații de animale dresate. Împăratul Heliogabal, el însuși, a apărut gol pe scenă, jucând în rolul lui Venus. Sensibilitatea publicului format în asemenea condiții nu mai avea nimic comun cu adevărata sensibilitate a publicului de teatru. Cruzimea și beția de sânge, curente în circuri și amfiteatre, începeau oarecum să fie aduse și în sălile de teatru. Tertullian, de pildă, ne relatează că într-o reprezentare a lui *Hercule furios*, pentru a se da acțiunii mai multă notă realistă, a fost ars pe scenă un om viu. E drept, acesta era un delicvent de drept comun, condamnat la moarte; totuși, chiar așa, nu teatrul era locul indicat pentru executarea sentinței, după cum nu publicul de teatru era indicat să asiste la această execuție. De altminteri, sub Domițian faptul era frecvent. Împăratul autorizase ca în reprezentarea pantomimei *Laureolus*, unde protagonistul figura pe un bandit feroce și incendiar, rolul acestuia să fie atribuit unui condamnat real, pentru a-și ispăși pe scenă pedeapsa capitală. Rareori, publicul s-a scandalizat de o asemenea cruzime; de cele mai multe ori a aplaudat-o, găsind o teribilă voluptate în a privi tortura nefericitului de pe scenă. Ce e curios, e că s-au găsit chiar spirite superioare care să aprobe aceste procedee. Juvenal, de pildă, în satirele sale, a atins chestiunea doar tangențial, mai degrabă cu bunăvoință decât cu tendința de a o înfieră; Martial, mai categoric, a găsit însă cuvinte de laudă pentru împăratul care a dat o asemenea poruncă.

3. Prăbușirea finală

Nu trebuie să rămânem cu impresia că toată societatea romană, fără excepție, s-a dedat cu trup și suflet acestor jocuri. Au existat, totuși, și reacții; unele au pornit de jos, având la bază un spirit anonim de bun-simț și de omenie, altele au pornit și de sus, din sferele imperiale și aristocratice care le-au patronat.

Împărații, înșiși, și-au dat uneori seama că lucrurile fuseseră împinse prea departe. August, de pildă, reluând în privința aceasta încercări ale lui Sylla, Pompei și Cezar, a urmărit, ca un fel de atenuare a situației, să introducă și la Roma jocurile grecești cu spiritul lor de „*mens sana in corpore sano*”. Nero, și el, voia să facă din *Neronia* lui o sărbătoare periodică, în care probele de rezistență fizică să alterneze cu concursuri de cântec și poezie. Aceasta a căzut însă repede în desuetudine, în primul rând din cauza inițiatorului însuși, care, crezându-se un artist neîntrecut, ambiționa să culeagă singur toate încununările. Ceva mai norocos, în încercările sale, a fost Domițian, care efectiv a izbutit o bucată de vreme să trezească la Roma un anume interes pentru jocurile grecești de tip olimpic. *Agon Capitolinus*, instituite de el, erau jocuri ce trebuiau să se succedă din patru în patru ani, cu premii decernate de către însuși împăratul, cuprinzând – respectiv –

probe de alergare și elocință, pugilat și poezie latină, aruncare cu discul și poezie greacă, azvârlire de sulită și muzică. Demonstrațiile sportive se desfășurau într-un stadion întocmit anume, *Circus agonalis*; pentru exercițiile de artă construiseră *Odeon*-ul, ale cărui ruine se pot vedea și astăzi. Mărturiile unor scriitori – ale lui Martial în primul rând – lasă să se înțeleagă că aceste jocuri, susținute cu larghețe materială din partea împăratului, s-au bucurat câțva timp de o „vogă” modenă, nu însă și de mai mult.

Totuși, practic vorbind, aceset încercări n-au reușit. Oricât sprijin le-ar fi dat împăratul, era greu ca ele să poată lupta cu *munera*. Din capul locului, concurența acestora avea să le fie zdrobitoare. Elita romană pretindea că aceste jocuri reprezentau un fenomen de imitație servilă după străini; pretindea, de asemenea, că atmosfera lor era infectată de nudism și de imoralitate, ceea ce le făcea dăunătoare statului și conduitei publice. Mulțimea, mai sinceră în opiniile și reacțiile sale, își manifesta nemulțumirea pe față: pentru ea, jocurile de tip grec nu aveau culoare, relief, nu stimulau pasiuni, nu aveau darul să creeze psihoza de masă, nu aduceau cu ele aceea brutalitate care să mulțumească pe mulți, să zicem atât pe militarul în concediu cât și pe omul fără căpătâi, devenit acum clientul permanent al gratificației imperiale.

Când împărații mai umani și-au dat seama că *munus*-ul avea în deprinderile poporului rădăcini înfipte adânc, au încercat să-i administreze măcar unele limitări și atenuări. Hadrian, de pildă, a interzis ca în trupele de gladiatori să mai fie încorporat vreun sclav, fără aprobarea sa; Titus, Traian și Marc-Aureliu au urmărit ca în desfășurarea jocurilor să se pună accentul pe partea de *lusio* – adică lupte simulate, fără vărsări de sânge – în detrimentul *munus*-ului propriu-zis. Marc-Aureliu, împăratul-filozof pătruns de convingeri stoice, s-a străduit să micșoreze întinderea jocurilor, reducându-le subvențiile și limitând numărul zilelor de spectacole la 35 pe an.

Și aceste încercări, însă, n-au dus la rezultatul urmărit. Lumea romană, în majoritatea ei, nu voia să renunțe de bunăvoie la spectacolele sale; fără acestea, existența i-ar fi părut goală. Se obișnuise ca zilele de jocuri și de lupte să-i pară singurele zile fericite ale anului.

Ca să ne dăm seama de cât puțin răsunet au avut intențiile lui Marc-Aureliu, e suficient să amintim că însuși fiul său, Commodus, nu avea dorință mai mare decât să atingă reputația unui gladiator. În Galia și în Macedonia arhitecții au transformat în așa fel teatrele, încât să poată avea loc și înăuntrul lor lupte de gladiatori și *venationes*. La Roma, reprezentarea mimelor a trecut de pe scenele de teatru în arena Colisseului, unde acestea au căpătat caracter pur și simplu terifiant. De exemplu: Laureolus, eroul unei pantomime cu același nume, era crucificat în carne și oase; Mucius Scaevola își înfunda cu adevărat mâna într-o grămadă de tăciuni aprinși; în *Hercule furios*, actorul care interpreta pe crou își sfârșea cu adevărat zilele, cuprins de flăcările rugului înălțat în mijlocul arenei.

Practic vorbind, în secolul al III-lea d.Ch. ideea de scenă apusese cu totul. Nemaireprezentând nici o actualitate, edificiile de teatru au fost lăsate în părăsire,

deteriorându-se. Municipaliitățile nu-și mai simțea obligația de a le repara și de a le întreține în bună stare. În anul 233, însuși teatrul lui Marcelus – glorie a arhitecturii imperiale – a fost lăsat că cadă în ruină.

Munera, deci, fusese mai tare! Puterea ei părea de neînvins. Filozofia stoică, cu toate apelurile ei și la toleranță și la sentimentele umanitare, se dovedise totuși neputincioasă în fața pasiunilor și bețiilor comune.

Totuși, hotărârile și perseverența creștinilor, care atât prin predicățiile cât și prin faptele lor protestau împotriva acestor jocuri, au dat roade. Numărul celor convertiți – o dată cu actul lor de cōvnerțire aceștia simțea că masacrele din arene sunt o rușine pentru speța umană în general și pentru societatea romană în special – a devenit la un moment dat apreciabil. Starea de opinie formată de aceștia a dat împăratului Constantin sprijinul necesar pentru ca la 1 octombrie 326 să promulge un decret prin care condamnările *ad bestias* să fie comutate în munci forțate *ad metalla*. Astfel, principala sursă a gladiaturii era desființată; faptul echivala cu moartea acesteia. În anul 404, Honorius a suprimat-o definitiv.

Ieșirea teatrului roman din actualitate n-a însemnat însă, deopotrivă, și ieșirea lui din istorie. Urmărind mai departe evoluția teatrului și a literaturii dramatice universale, îl vom reîntâlni reapărând adesea. Fondurile sale morale și spirituale vor intra într-un patrimoniu comun de valori, din care creația dramatică a lumii, în diferitele ei epoci, va continua să-și extragă orizonturi și surse de inspirație.

Capitolul XX

TEATRUL HINDUS

1. Câteva considerații generale

Înainte de expediția lui Alexandru cel Mare, către anul 325 î.Ch., India era împărțită într-o sumedenie de regate mici, toate beneficiind de o civilizație înaintată. După aprecierile rămase de la scriitorii greci – Arrien, Diodor din Agyrion, Plutarh, Polyaneus, Strabon ș.a. – s-ar spune că această expediție a reprezentat cel mai de seamă eveniment istoric al antichității indiene. Cercetările moderne, însă, au mai atenuat această impresie. Ar fi exagerat, anume, să considerăm că acțiunea lui Alexandru a marcat transformări hotărâtoare în viața Indiei; pe de altă parte, însă, trebuie să recunoaștem că cei opt ani de ocupație macedoneană au dat premise pentru o eră nouă, în care elenismul a putut să vină cu o parte importantă de contribuție, atât de ordin politico-administrativ cât și de ordin cultural, mai cu seamă în partea occidentală a acestei lumi. Expediția, în sine, n-a putut să aducă decât transformări de moment, atâtea câte putea să opereze o cursă militară concepută și efectuată în grabă; în schimb, a avut urmări importante, în fruntea cărora trebuie să așezăm întemeierea unui întreg lanț de state elenizate, de la litoralul mediteranean și până la Indus.

Istoria Indiei, mai cu seamă în partea ei veche, e greu de reconstituit. Faptul ține, firește, și de îndepărtarea în timp a epocii cu lipsa ei inerentă de documentație, dar și de o seamă de împrejurări specifice, legate de caracterul lumii hinduse, de filozofia ei de viață, de forma aparte a așezărilor ei politice și sociale.

Pe teritoriul Indiei s-au petrecut numeroase migrații omenеști. Nu există dovezi istorice că acest teritoriu ar fi fost vreodată un teritoriu pustiu. Ce se știe, cu ceva mai multă siguranță, e că între secolele XV–XII î.Ch. a avut loc în India pătrunderea arienilor. Fără ca populațiile arhaice și băștinașe să fi fost vreodată înghițite sau asimilate, arienii au devenit elementul preponderent. Totuși, India a rămas mai departe un amestec ireductibil de populații; peisajul ei natural – o multitudine de climate, de reliefuri geografice, de flore, de la cele mai aride până la cele mai luxuriante – s-a

întregit astfel cu o populație la fel de variată. Diversitatea de rase și de limbi, de tradiții și de credințe religioase a făcut ca și pe plan politic India să aibă o înfățișare la fel de complicată: numeroase republici mici alături de mari state monarhice, rareori însă consolidate, ci de cele mai multe ori gata să se prăbușească.

În asemenea împrejurări, erau greu ca India să-și constituie o istorie propriu-zisă, cu o arhitectură pronunțată și cu linii de forță bine definite. Știm că aceasta este cu puțință doar acolo unde există popoare unificate, cu o conștiință de patrie, cu un sentiment de națiune, cu o evoluție politică în plină dezvoltare, cu o ordine socială capabilă să producă în sânul ei transformări și situații active. India antică nu îndeplinea aceste condiții. Ea nu adăpostea o *națiune* efectivă, ci doar o *civilizație*; reprezenta, deci, ceea ce am putea numi o *indianitate*. În cuprinsul acesteia religia a jucat un rol de seamă; din ea a răsarit o seamă de fundații ale vieții spirituale, sociale și individuale, care au dat popoarelor Indiei întâia lor linie de civilizație. Aproape că India veche putea să rivalizeze cu Egiptul, în ce privește numărul și varietatea zeilor, cât și complexitatea riturilor, a misterelor și a ideilor religioase.

Asupra caracterului indian s-au făcut adeseori aprecieri parțiale. Ni s-au prezentat lucrurile în așa fel, ca și cum marea masă a populației indiene s-ar fi cufundat toată într-o visare fără sfârșit, într-o imensă contemplație mistică, vecină ca substanță intimă cu simțirea Nirvanei. Acestea sunt exagerări. E cazul, după locuri și epoci, să privim vestita „desprindere de realitățile pământești” cu rezerve marcate. Nu tot ce s-a petrecut în India s-a petrecut sub semnul acestă de imobilitate, de pietrificare mistică, de rigiditate dogmatică. În ordinea socială, de pildă, s-au ivit circumstanțe variate, care au înmulțit castele, care au limitat puterea brahmanilor, care au dat naștere în unele epoci unor adevărate războaie civile între aristocrație și păturile sărace. În ordine morală și culturală, la fel. În privința acesteia din urmă, arta și literatura ne pun la dispoziție documente esențiale și revelatoare.

Într-adevăr, ce constatăm, urmărind literatura veche indiană în liniile ei generale?

Vedele, cele mai vechi documente de care dispunem asupra vieții religioase din India, erau de fapt cântece sacre ale invadatorilor, fructe ale unei civilizații purtând pe ea o dublă pecete: aristocratică și războinică. Datau, aproximativ, din secolul al XV-lea î.Ch. Au luat ființă printr-un proces de acumulare înceată, probabil de-a lungul câtorva secole. Zeii principali din ele semănau cu zeii greci. Nu e cazul de a face între ei un paralelism strâns; totuși, nu e mai puțin adevărat că prin trăsăturile lor caracteristice puteau să pară ca făcând parte din aceeași familie: oarecum la fel de copii, binevoitori, explozivi, gata la mânie dar și la împăcare, în general umani și accesibili. Marcau, între ei și oameni, un fel de reciprocitate: oamenii îi ajutau să-și împlinească dorințele, iar la rândul lor ei îi ajutau pe aceștia. N-aveau nici un egoism, nici o ferocitate; în această privință, se deosebeau radical de zeii mesopotamieni. Poemele vedice revelau o concepție energică și optimistă. Privindu-le cu criteriile și judecățile noastre de azi, ele ne lasă impresia că aparțineau unei caste sacerdotale înfloritoare, bine consolidată, sprijinindu-și

autoritatea pe un popor puternic și primitiv. Fondul lor religios nu excludea însă și o seamă de conținuturi laice. Personajele pe care ni le pun în lumină se bucură de viață; uneori, chiar cu pasiune și lăcomie.

Dezvoltările ulterioare au adâncit aceste trăsături. Cu cât vom înainta spre perioadele mai recente ale antichității indiene, cu atât latura profană a creației artistice va deveni mai vizibilă. Vom avea de-a face, din ce în ce mai mult, cu o literatură de curte, aristocratică, făcută să satisfacă gusturile unei societăți sensibile și rafinate. La început, psihologia poporului era o psihologie aprigă, de dezlănțuiri impetuoase, la fel de greu de stăpânit în ura ca și în dorințele sale; cu timpul, însă, ea va tinde să se concentreze asupra ei înseși, să-și dea o disciplină interioară, și totodată să devină mai estetică. Interesul pentru viața pământească, cu emoțiile și satisfacțiile ei, va crește în mod sensibil. Avem o dovadă a faptului, în locul tot mai mare pe care iubirea și senzualitatea vor începe să-l ocupe în operele literare. Femeia e cântată pe moduri bogate și variate: femeia e bucurie ca și durere, aduce neliniște ca și împăcare. Iubirea, și ea, e privită pe toată scara ei de aspecte: de la iubirea brutală, făcută din nevoi instinctuale și dorințe erotice de nestăpânit, până la încântările visătoare ale iubirii pure ori la liniștea întemeiată pe statornicie și mutualitate a iubirii conjugale. Cântecul și dansul, arte socotite ca fiind de proveniență cerească, vor apărea din ce în ce mai des, întregind manifestările poeziei cu voluptăți ale simțurilor și ale spiritului.

Scenele de familie, cu nota lor duioasă, senină, încărcată de o sentimentalitate blândă și fecundă, își au și ele o parte de contribuție. Atmosfera generală a acestei literaturi are în ea o notă caldă, solicitantă, iradiind bunăvoință și umanitate. Tot ce există, tot ce trăiește – plante, lucruri, animale, oameni – e învăluit cu înțelegere și simpatie. Plutește, în raza acestei poezii, un sentiment profund al naturii. Ne cuprinde din toate părțile o bogăție de tonuri, de culori, de parfumuri, de imagini variind după anotimpuri. S-ar părea că ideea de activitate rămâne în umbră, pentru a face loc unei imaginații contemplative, încărcată de elemente feerice și miraculoase, de alternări sublime între visare și realitate.

Forma în care sunt înfățișate toate acestea urmează de aproape fondul. Nimic nu este spus de-a dreptul, simplu, cu precizări de logică obișnuită; faptele sunt expuse atenuat, cu învăluiri de dulceață și de armonie, cu o bogăție aproape risipitoare de ornamente, de imagini și de colorituri. Figurile de stil, complicațiile metrice, ca și numeroase alte artificii ale efectului poetic, abundă; totul, deci, pare a fi făcut pentru a da satisfacție unor jocuri subtile ale minții și mai cu seamă ale sensibilității.

Pe de o parte, găsim în această literatură o dorință intensă de viață și de plăceri, legate de aceasta; pe de altă parte, o simțim aplecată spre renunțări și dezamăgire. Cei care au gustat din plin voluptățile vieții ajung la aceeași concluzie cu alții care au stăruit pe linii de înțelepciune și de austeritate. Așa cum cei dintâi se socotesc îndreptățiți să proclame: „zadarnică a fost viața aceluia care n-a cunoscut bucuriile dragostei” – tot așa ceilalți găsesc necesar să declare: „zadarnică a fost viața omului care n-a mers pe cărările înțelepciunii și ale științei”. Ajung deopotrivă

la renunțare și aceia care s-au bucurat de toate darurile vieții, ca și aceia cărora aceasta le-a refuzat totul.

Literatura hindusă pare anume făcută pentru a exprima această oscilație între poli: de la dorința aprigă de viață la abnegația totală.

Teatrul antic hindus face parte integrantă din această literatură; pe toată întinderea lui vom găsi date, orientări și atitudini din familia celor arătate mai sus.

2. Origini ale manifestărilor dramatice

O seamă de teorii, susținute mai cu seamă de către savanți germani, afirmă că teatrul hindus s-a născut ca o imitație a teatrului grec, în urma expediției lui Alexandru cel Mare. Între timp, aceste opinii au fost corectate mult. Texte bine reconstituite arată în mod precis că rădăcinile acestui teatru datează dinainte de evenimentul amintit. Puse alături, teatrul grec și teatrul hindus se deosebesc radical. Universalitatea celui dintâi nu s-ar putea recunoaște din structura cu totul locală a celui alt. Puține drame, ca dramele vechi indiene, poartă în ele o mai vie, o mai sugestivă pecete de viață națională. Totul, în ele, ține de situațiile specifice ale mitologiei, ale istoriei, ale tradițiilor locale, ale sistemului social, ale filozofiei de viață și ale unor fapte comune de sensibilitate indiană. Forma lor, complicată, plină de excese ale imaginii și ale culorii, contrastează puternic cu simplitatea poeziei grecești.

Alte elemente, la fel de caracteristice, pledează deopotrivă pentru ideea de autonomie a teatrului hindus, în raport cu teatrul grec.

Drama atică se caracteriza printr-o economie strictă de mijloace: în drama hindusă, dimpotrivă, totul este luxuriant. Muzica ei, de pildă, cuprinde douăzeci și patru de moduri, variind după sentimentul pe care sensibilitatea poetului urmărește să-l pună în lumină. Sentimentele poartă denumiri variate, nu atâta după conținutul lor general psihologic, cât după subiectele și personajele apartenente în care se încarnează. Versurile sunt bogate, lungimea lor putând să meargă până la 57 de silabe. Caracterele personajelor nu stăruie pe linii și atitudini unitare, ci cuprind variate moduri de manifestare. Piese reprezentate – privite după stilul, după numărul lor de acte, după natura comicalului și a intrigii, după măsura în care trebuiau să îmbine acțiunea cu cântece și dansuri – pot fi clasificate în câteva zeci de specii de comedii și drame.

Înțelegem din toate acestea, că suntem departe, și ca fond de idei și ca formă artistică, de teatrul grec. Incontestabil, o influență greacă a existat; știm, doar, că elenismul s-a propagat pe o scară mare și că nu există domeniu cât de diferit în care atingerile lui să nu fi impus transformări durabile. Desigur, nu se poate ca trupele de actori ce însoțeau armatele lui Alexandru cel Mare, prin reprezentațiile lor populare ca și prin cele solemne, să nu fi impresionat pe localnici și chiar să nu-i fi influențat în manifestările lor de teatru. Câtă vreme aceste trupe făceau în mod oficial parte din cadrul expediției, se crede că repertoriu lor era întocmit mai

cu seamă din feerii, din alegorii triumfale și din spectacole de somptuozitate, toate trebuind să amuze pe soldați și totodată să impresioneze prin lux și strălucire pe noii supuși. E vorba de o activitate prea distantă, și prea dirijată, ca să se poată încorpora organic în simțirea locală. Mai fecundă se crede, a fost acțiunea particulară a mimelor și a actorilor greci; aceștia, răspândindu-se liber până în locuri îndepărtate, au putut să intre cu mai multă ușurință și cu mai multă naturalețe în contact cu actorii și mimii băștinași.

Dar, precizăm, influența greacă n-a fost într-atât de puternică, încât să facem din ea punctul de reper al chestiunii noastre. Pentru a căpăta o imagine justă a teatrului antic hindus, e nevoie să-l urmărim, cu precădere, în funcțiune de elementele lui proprii.

Întotdeauna, arta dramatică s-a bucurat la indieni de o mare trecere. Începuturile ei sunt străvechi. Găsim germeni în chiar scrierile lor legendare: *Vedele* și *Upanishadele*. Acestea cuprindeau balade dialogate și imnuri sacre, despre care se bănuiește că erau rostite cu mimică, cu gesturi largi și cu un ton declamatoriu. De fapt, manifestări de artă dramatică au existat chiar și înaintea acestora. Sacrificiile, procesiunile, serbările religioase, dansurile rituale care în tema lor aveau de imitat diferite acțiuni și evenimente, toate acestea cuprindeau în ele forme și intensități dramatice. Sacrificiile se făceau de către preoți, cu gesturi prescrise, cu intonații savante și cu o mare bogăție de acte simbolice; desfășurarea lor, deci, întrunea și înțelesul, și înfățișarea unei drame. În orice caz, prin ele a început să se constituie acel fond religios al teatrului hindus, pe care îl vom vedea menținându-se de-a lungul întregii perioade clasice.

Actorul era denumit în mai multe feluri: *bhîrata* (după numele unui clan de rapsozi sau de războinici), *çailusa* (nume a cărui semnificație n-a putut fi încă deslușită) și *kuçilava* (nume amintind de o întâmplare cu barzi ambulanti); în general, e vorba de nume care desemnau cântăreți. O altă denumire, mai curentă decât toate, indica în traducere textuală pe dansator. Opera dramatică în totalitatea ei se numea *nâtaka*, după cum arta scenică și arta de a mima se numeau *natya*. Toți acești termeni, cu largă rezonanță populară (sanscrită, pracrită), ne ajută să înțelegem că drama indiană avea filiații strânse cu dansurile rituale străvechi). Se citează cazuri de actori de talent care aveau instrucție superioară și care erau primiți cu cinste în lumea prinților și a poezilor. Aceștia, însă, alcătuiau oarecum excepții. În genere, opinia comună nu era prea favorabilă actorilor. Multe trupe de actori se susțineau prin subvenții regale; cu toate acestea, în epocile de război, de lipsuri sau de pericole publice, actorii, cântăreții și dansatorii erau scoși în afara cetății, fiind considerați ca guri inutile și ca elemente inferioare în ierarhia publică.

Bhâratiya-nâtyaçastra – despre care va fi vorba în paragraful următor – ne comunică în privința aceasta un mit caracteristic. Odată, când după autorizația dată de Brahma actorii și-au îngăduit să aducă pe scenă trăsăturile ridicole ale *rsi* (înțelept mitic din preistorie), acesta, socotindu-se jignit, a blestemat pe actori, alungându-i pe pământ. De atunci, aceștia sunt urmăriți neîncetat de oprobiul public, ca unii care își vând copiii și trăiesc traficând virtutea femeilor lor.

3. Bhâratâya-nâtyaçâstra

Bhâratâya-nâtyaçâstra – acesta este numele unei cărți importante datând din secolul al II-lea sau al III-lea d.Ch. și alcătuind de fapt un manual teoretic și practic de teatru. Este atribuită lui *Bharata*. Nu se știe însă precis dacă acesta este numele unui autor propriu-zis, sau este o indicație generică pentru un grup de profesioniști ai scenei. Conținutul ei seamănă cu o enciclopedie de teatru. Redactarea e inegală; avem de-a face mai mult cu o reuniune de texte diferite. Unele pasaje sunt scrise în versuri populare, altele în versuri epice, și altele în proză.

Firul care leagă numeroasele dezvoltări ale tratatului e făcut din alegorii. Zeul Çiva – un fel de Dionisos al hindușilor – se află în centru. Asistăm la un spectacol menit să sărbătorească victoria zeilor asupra asurilor. Aceștia, prin magia lor, izbutesc să tulbure memoria și dicțiunea actorilor. Conducătorul teatrului, *Bharata*, e contrariat de această împrejurare. *Brahma* își propune să aducă pe asuri la realitate, arătându-le că în viitor teatrul va avea misiunea să reprezinte pe scenă adevărul neprefăcut și viața. Va înfățișa, deci, acțiuni bune și rele, indiferent că sunt ale zeilor sau ale muritorilor de rând. Nimic, din ceea ce e menit să înfățișeze noblețea și aspirația omenească spre perfecțiune, nu va fi lăsat la o parte, religia, morala, știința, virtutea, bunele exemple, ca și lecțiile scoase din slăbiciunile comune.



Çiva Natarâdja, regele dansului. Dansul său în mijlocul unui cerc de foc, distruge și recrează lumea. El are patru brațe în jurul cărora se încolăcește un șarpe.

Dar, am spus, *Bhâratâya-nâtyaçâstra* este o enciclopedie de teatru. Din ea aflăm amănunte despre organizarea teatrului antic indian și despre modul lui de funcționare. Se dau indicații despre felul cum trebuie construit un teatru, despre riturile solemne care trebuie să însoțească jocul actorilor, despre îmbrăcămintea, fardurile și bijuteriile de care aceștia au nevoie, precum și despre procedeele prin care trebuie exprimate în joc diferite sentimente. Dialectele nu pot fi folosite oricum, ci în așa fel încât ele să marcheze rangul și distincția socială a personajelor; dialectul sanscrit, de pildă, era privit ca limbajul nobil al regilor, al sfetnicilor săi, al brahmanilor și al asceților, în vreme ce alte personaje, din seriile mai comune ale vieții, trebuiau să exprime în dialectul *prâkrit* sau în altele. Datoriile actorului sunt privite cu grijă. Acesta trebuie să știe, în primul rând, că teatrul se întemeiază pe o strânsă comuniune între public și scenă. Numai că publicul întrevăzut de teoreticianul hindus nu era un public mare, de cetate, ca la greci, ci un public de castă, format din elementele aristocratice ale societății.

De altminteri, nici nu existau amfiteatre spațioase, care să asigure participări și consacrări populare. Reprezentațiile de teatru se dădeau într-un cadru improvizat, dar în felul lui somptuos și oricum foarte costisitor, după ambițiile și capriciile monarhului care suporta cheltuielile. Tribunele nu formau construcții permanente, ci erau înălțate pentru fiecare ocazie în parte; erau făcute din lemn sculptat, drapate bogate în mătase și înconjurate de un zid viu, format din servitori, care și elefanți. Uneori, aceste reprezentații aristocratice se dădeau și în sălile de ceremonie ale palatelor. Pentru popor, existau spectacole mai naive, rudimentare, făcute din mimică, dansuri și cântece, organizate în apropierea templelor, cu prilejul diferitelor sărbători, în special acelea ale primăverii. De fapt, aceste spectacole au supraviețuit celorlalte; teatrul vechii aristocrații a dispărut aproape fără urmă, pe când teatrul popular a creat o deprindere sufletească de bază, de care teatrul ce va urma va ține neconținut seama.

Dar, să revenim la *Bhâratiya-nāṭyaśāstra*. Se cerea ca piesa să aibă sevă, să fie savuroasă. Jocul actorilor devine valabil numai atunci când izbutește să creeze în sală stări de spirit de natură să impresioneze în mod viu sensibilitatea spectatorilor. Există opt *rasas* – adică sentimente determinante, care punând sufletele în vibrație, pot da pieselor de teatru putere reprezentabilă: iubire, veselie, milă, groază, eroism, teamă, dezgust și admirație.

Se stabilesc zece specii dramatice, în care poezia apare ca element integrant. Din acestea, spicuim: *nāṭaka* – piese în cinci sau în zece acte, cu cinci personaje (zei, regi etc.), cu subiecte luate din mitologie, istorie sau imaginație și trebuind să pună în lumină o idee de eroism sau de rigorism moral; *prakaraṇa* – un roman de aventuri adus pe scenă, cu personaje variate, atât din lumea aristocratică (brahmani, miniștri, negustori bogați), cât și din lumea de rând (curtezane, bețivi, oameni de pe stradă etc.); *bhāṇa* – monolog, dar care prin inflexiuni de voce și de mimică trebuie să figureze mai multe personaje, aflate într-aceeași situație comică; *prahasana* – piese în gen de farsă; *dima* – piese cu caracter de feerie etc. Împărțirea amintită e convențională. Era și greu să se facă o delimitare precisă a speciilor, pe de o parte pentru că elemente ale unora treceau cu ușurință într-altele, și pentru că mai intrau în joc și alte spectacole, de un ordin labil, fără o linie anumită: divertismente, intermezzo-uri, opere etc.

Spectacolele aveau loc ziua, începând din orele de dimineață. Deschiderea se făcea printr-o *nāṇḍi*, rămășiță dintr-o veche ceremonie religioasă făcută din cântece și dansuri, cu timpul redusă la proporțiile unei simple invocații divine. Urma prologul (*prastāvana*), susținut de către regizor sau șeful trupei asistat de un colaborator, cel mai adesea de actrița principală; acest prolog avea drept scop să pregătească publicul pentru înțelegerea spectacolului, anunțând totodată piesa ce va fi jucată și autorul de care a fost compusă.

Sūtradhāra, adică șeful trupei, trebuie să aibă cunoștințe întinse de teatru, precum și o stăpânire deplină a tuturor elementelor în cauză ale spectacolului: muzica, instrumentele, tehnica de scenă, metrica poetică, dialectele, mijloacele

de realizare ale jocului dramatic, decorația, înțelesurile poetice, filozofice și sociale ale pieselor, psihologia personajelor etc. Trebuie, deopotrivă, să facă dovadă de însușiri morale, să fie un om onest, activ, capabil ca prin actele și prin ținuta lui să câștige simpatia și prețuirea publicului.

Nu mai puțin pretențioase sunt condițiile ce se cer și actorului. Textual, iată ce se pretinde – în tratatul amintit – actorului: „...prospețime, frumusețe, o figură deschisă și agreabilă, ochi alungiți, buze roșii, dinți frumoși, un gât rotund, brațe bine făcute, o talie suplă, coapse puternice; în plus, grație, farmec, demnitate, noblețe, mândrie“.

Publicul, și el, pentru a fi cu adevărat un public de teatru, trebuie să aibă însușiri corespunzătoare cu acelea ce se cer pieselor și actorilor. E nevoie, anume, ca el să devină vesel sau trist, o dată cu eoul de pe scenă și potrivit cu indicațiile piesei. Nu e de ajuns să fie sensibil; trebuie ca acest public să fie și instruit, să aibă un simț format al aprecierilor, să cunoască muzica și dansul, să pătrundă semnificația mimicii și, în general, să sublinieze cu satisfacția sa momentele de artă și de biruință scenică ale spectacolului.

Participarea femeilor în teatru e privită cu considerație. La început, rolurile feminine erau deținute de către bărbați. Faptul s-a perpetuat după aceea, însă numai în spectacole cu caracter popular. O dată cu drama clasică, femeile au apărut pe scenă, atât în prologuri cât și în susținerea acțiunii propriu-zise. Existau roluri scrise anume, pentru a da prilej unor actrițe la modă să-și dezvolte măiestria lor de joc și de cântec.

De altminteri, această chestiune – a deosebirii pe roluri masculine și feminine – cuprindea complexități neașteptate unele din ele aproape de neînțeles pentru judecata noastră obișnuită. Situațiile morale ale dramelor erau codificate cu strictețe: spiritul de întreprindere, efortul, speranța, certitudinea și succesul. Eroii capabili să le realizeze erau grupați în șaisprezece categorii, toate acestea formând câte un strat deosebit pentru dramele de clasă ridicată, de clasă medie și de clasă inferioară. Eoul (*nayaka*, adică personaj conducător al dramei) trebuia să fie înzestrat cu opt însușiri naturale, între care primele trei locuri reveneau acestora: impasibilitatea, onoarea și eleganța. Eroina, *navikā*, trebuia să corespundă unuia din aceste trei tipuri principale: ingenuă ca purtare, mijlocie sau nerușinată. Acest tip din urmă, la rândul său, cunoștea trei subdiviziuni caracteristice: eroina aparține eoului, aparține altuia sau aparține tuturor, purtându-se ca o curtezană. Cu rare excepții, femeia căsătorită nu formează subiect de acțiune dramatică; nu se cunoaște nici o operă literară indiană în care să fie vorba de râvnirea vreunui personaj la soția altuia.

Se mergea cu asemenea codificări și mai departe. Situațiile în care eroina se putea afla în raport cu eoul erau fixate la numărul de opt: neliniștea de care e cuprinsă când surprinde la iubitul său semne de dragoste pentru o altă femeie, dezamăgirea pe care i-o provoacă o speranță neîmplinită, regretul de a fi fost crudă și nedreaptă etc.

Asupra grațiilor naturale ale femeii, exista o oarecare controversă: unele păreri fixau numărul acestora la douăzeci, altele la douăzeci și opt; în orice caz, orgoliul trebuia să fie una din ele. Semnele dragostei, și ele, după situația care le cuprindea, erau împărțite în pudice și semipudice. În total, existau 384 de categorii de eroine, și aproape tot atâtea de eroi. Dramaturgul era obligat să-și aleagă categoria de la început, și o dată aleasă să rămână consecvent la ea în tot cursul piesei. Adevărul e că această rigoare scolastică nu s-a putut menține prea multă vreme. Cu timpul, elementele și situațiile au început să se amestece. Imaginația creatoare a poezilor, ca și nevoia de a se exprima în mod viu realitatea s-au dovedit mai puternice.

Spre deosebire de teatrul grec, teatrul hindus n-a practicat regula celor trei unități. Era și firesc să fie așa. Structura subiectelor, fragmentarea sentimentelor, excesul de atmosferă locală, bogăția orientală de imagini, toate trăsături nelipsite din dramele indiene, respingeau prin chiar natura lor o asemenea regulă. Doar în ce privește timpul, se făcea pe alocuri o mențiune: aceea că acțiunea urcată pe scenă ar trebui să se desfășoare în curs de un an. Nu era vorba, însă, de o dispoziție strictă; în *Sacuntala*, de pildă, intervalul dintre situațiile ultimelor două acte număra câțiva ani. Adeseori, decorurile indicate în text lipseau efectiv de pe scenă; ele erau suplinite prin cuvinte, prin gesturi sau prin mimică. Cât despre intrigă, aceasta era în genere simplă, unică și lipsită de complicații psihologice. Se evitau scenele violente, capabile să zguduie sau să emoționeze în mod penibil pe spectatori. Teatrul – se spunea – nu trebuie să propage durerea ori deznădejdea. Se urma, în privința aceasta, o filozofie comună: în afară de viața pe care o trăim, mai avem și o alta; ceea ce nu se împlinește într-una, se va realiza cu siguranță în cealaltă; până la sfârșit, nu există nedreptate care să nu fie reparată, și nici străduință sinceră care să nu fie recompensată; întotdeauna izbânda va fi a celui care știe să aștepte. Teatrul e real, în măsura în care izbutește să aducă pe scenă o imagine rezumativă a vieții. Publicul spectator este îndreptățit să capete la teatru o satisfacție sufletească; cu alte cuvinte, el trebuie să fie martor, până în cele din urmă, la un triumf moral al situației și al peripecțiilor reprezentate.

Punerea în scenă se făcea simplu, expedit, cu mijloace inegale. Decorul – cum am mai spus – lipsea aproape cu totul. Publicul, format în bună parte în atmosfera de spontaneitate a spectacolelor populare, avea reacții prompte, interpreta cu rapiditate gesturile convenționale și sesiza cu ușurință semnificațiile mimicii, ceea ce făcea ca suplinirea decorului să fie oarecum asigurată și ca spectatorii să nu se resimtă prea mult de lipsa lui. Accesorii: mobile, tronul regal, care, arme etc., după împrejurări, uneori figurau pe scenă, alteori nu. Podoabele și ghirlandele, în profuzie, nu lipseau niciodată.

Jocul de scenă, în schimb, mai cu seamă în teatrul rafinat, aristocratic, mergea cu exigențele lui de detaliu până la o convenționalitate absurdă, pentru noi, cei de azi, de neînțeles. Mimica se compunea din gesturi studiate, pe baza unei codificări stricte. Culorile, machiajul, costumele, mișcărilor, de asemenea. Găsim în *Bhârâtâya-nâtyaâstra* indicații de o precizie aproape mecanică. De exemplu, o

fată tânără: cum să țină mâna stângă și cum să procedeze cu mâna dreaptă când imaginar culege flori pe scenă; cum să arcuiască fiecare deget, cum să se aplece etc.; cum să-și tremure buzele și să-și crispeze degetele, pentru a simula frica; ce atitudini corporale să ia pentru a marca o suferință pe care i-ar da-o iubirea; un erou: cum să se urce în cer, ce poziție să dea mâinilor și picioarelor etc. Cu alte cuvinte, jocul de scenă era într-atât de dirijat, în încât actorului nu i se mai lăsa nici o inițiativă, nici o libertate personală, nici un drept propriu la puțină fantezie artistică. Totul, până la ultima atitudine – de natură fizică sau de natură morală – era fixat dinainte. Actorii aveau de înfăptuit mai mult o acțiune de dresaj decât una de creație și de interpretare artistică. Celor mai mulți, acest teatru făcut din scheme și din circumstanțe tipice nu le îngăduia să fie altceva pe scenă decât niște marionete vii. Bănuim că era nevoie de mari talente actricești, pentru ca în această concepție statică să se poată introduce puțină viață și pentru ca în aceste galerii de caractere dinainte statuate să poată țâșni scânteia unui conflict veridic.

4. Începuturile; teatrul preclasic

Cele mai vechi piese hinduse pe care le cunoaștem provin din literatura sanscrită budistă. Manuscrisele lor, făcute pe frunze de palmier, au fost descoperite relativ recent în Turchestanul chinez. O parte din aceste manuscrise cuprind fragmente dintr-o piesă ce trata despre conversiunea lui Çariputra și Mandgalyâyana, doi din primii discipoli ai lui Buda. În restul de manuscris, s-a găsit piesa cu titlul *Çariputra prakarana*, de astă dată și cu numele autorului, Açvaghosa, despre care se crede că a fost o somitate teologică la curtea lui Kanishaka. E vorba de drame cu subiecte religioase.

Aceste manuscrise, interesante întâi prin ele însele, sunt tot atât de interesante și prin legăturile pe care ne ajută să le facem. Cu trei secole înainte de era noastră, Açoka gravase pe stâncă măsuri de blam sever împotriva plăcerilor date de reprezentațiile teatrale. Faptul că acum un fervent budist nu se mai impresiona de aceste interdicții ce apăsau asupra dansului și muzicii, ci își lua libertatea spirituală de a scrie el însuși piese de teatru, înseamnă că în sensibilitatea poporului teatrul se bucura de o considerație ce întrecea cu mult autoritatea cenzurii oficiale. De asemenea, construcția în sine a piesei, cu personaje bine conturate și cu situații bine conduse scenic, denotă că Açvaghosa nu era chiar primul autor de teatru, ci moștenitorul unei tradiții constituite.

În 1910, un savant indian, în căutare de manuscrise sanscrite, a făcut la Tranvacore o descoperire și mai esențială: treisprezece piese vechi, scrise în limba sanscrită și atribuite brahmanului *Bhasa*, autor despre care nu se știe exact când a trăit. Nu avem însă o dovadă certă în ce privește această atribuire. Despre viața lui Bhasa există doar date puține și aproximative. Tehnica sa dramatică se aseamănă mult cu aceea a li Açvaghosa, cu toate că a trăit la o distanță de un secol și jumătate de acesta. Pentru subiectele pieselor sale s-a inspirat din poveștile și legendele

naționale. Dispunea de o inventivitate limitată; intrigă era condusă cu naivitate; ca formă dramele sale se învecinau cu epopeea. Nu era lipsit, însă, de putința de a crea situații dramatice vii și sesizante.

În genere, dramele lui Bhasa aveau conținut epic. *Pancarâtra* reprezenta un episod din lupta dată de pandavași pentru a-și redobândi regatul; *Dâstavâkya* ne înfățișează pe Krsna în postura de mesager al pandavașilor; în *Pratimânâtaka* asistăm la exodul unui rege bătrân, care, înnebunit de durere, moare invocându-și strămoșii; *Svapnavâsavadattâ*, capodopera autorului nostru, este în același timp o dramă politică, tratând despre căsătoria din rațiuni de stat a regelui Udayane, și o dramă a sentimentelor frumoase, dând un egal câștig de cauză atât soțului credincios, cât și amantului elegant.

Până la descoperirile recente, amintite mai sus, se credea că cea mai veche dramă hindusă este *Mrcchakatika*, în traducere *Căruciorul de argilă*. Până în prezent, nu s-a putut determina anul sau măcar epoca în care a fost scrisă. În ce privește autorul, prologul piesei ne comunică o seamă de date, a căror autenticitate nu este însă confirmată. Acesta ar fi Shudraka, un rege puțin cunoscut, reputat însă ca mare maestru în studiul *Vedelor*, în știința matematicii, în arta de a conduce elefanții ca și în arta iubirii. Ce e mai important pentru noi, e că acest rege-autor se pricepea și în materie de teatru. Piesa sa – pe care după subiectul tratat am putea-o numi o dramă politico-burgheză – se compune din zece acte și cuprinde un amestec viu comunicativ, de melodramă cu fantezie.

Iată, pe scurt, acțiunea piesei:

Mareșalul Cârudatta, din casta nobilă a brahmanilor, un om instruit și cu sentimente frumoase, și-a pierdut averea în acte largi de generozitate. Vasantasana, curtezana pe care o iubește, este urmărită de Samsthânaka, un parvenit îndrăzneț și lipsit de scrupule, frate cu concubina regelui și protejat de acesta. Pentru a se pune la adăpost, Vasantasana se refugiază temporar în casa lui Cârudatta, unde lasă în păstrare caseta ei cu bijuterii. Brahmanul sărac Çarvilaka fură această casetă, cu gândul ca prin banii obținuți pe bijuterii să răscumpere pe Madanikâ, tânăra sclavă a curtezei. Aceasta, însă, determină pe protectorul ei să renunțe la un asemenea procedeu și să restituie stăpânei ei caseta. Vasantasana, care fără să fie văzută asistasese la convorbirea lor, eliberează pe Madanikâ fără vreo răscumpărare. Astfel, Madanikâ se află acum față de fosta ei stăpână pe o treaptă socială superioară. Aceasta, deși bogată și instruită, nu era liberă, pentru că făcea parte din casta de jos a prostituatelor. Doar un rege ar putea să-i dea libertatea. O revoluție, despre care vom afla către sfârșitul piesei, va da tronul țării păstorului Aryaka, prietenul lui Savrilaka. Era regele așteptat. Între timp, însă, Samsthânaka, furios că i se refuzaseră unele oferte, încercase s-o ucidă pe Vasantasana și, socotind-o moartă, o și îngropase într-un strat de frunze uscat, acuzând totodată de crimă, în fața tribunalului, pe Cârudatta.

Un călugăr, căruia altădată Vasantasana îi făcuse din generozitate un mare bine, asistasese la crimă. Acesta o readuce la viață, o adăpostește în mănăstirea lui

pentru a-i da îngrijirile necesare și aleargă la tribunal pentru a spune cum s-au petrecut cu adevărat faptele. Ajunge aici, în chiar clipa în care sabia călăului se pregătea să cadă asupra lui Cârudatta, condamnat pe nedrept pentru crimă. Bijuteriile Vasantasanei, aflate în mâinile bufonului prieten cu Cârudatta, fac dovadă de nevinovăția acestuia. Aceste bijuterii fuseseră puse de către stăpâna lor în căruciorul de argilă al copilului lui Cârudatta. De aici și titlul piesei.

Totul se sfârșește cu bine. Samshânaka, descoperit în toate nelegiurile lui, fuge rușinat. Călugărul salvator e acum superiorul mănăstirii. Cârudatta primește din partea noului rege demnitatea de guvernator al ținutului. Vasantasana e eliberată și devine a doua soție a lui Cârudatta. În ce privește prima soție, aceasta consimte să se devoteze mai departe soțului său, îi trimite Vasantasanei un colier de perle drept compensație pentru caseta pierdută și este gata să facă acum din vechea ei rivală o soră bună.

Chiar așa, sumară și fragmentată, această rezumare ne poate da indicii instructive asupra piesei. Acțiunea e bogată și spectaculoasă. Găsim în ea o largă încrucișare de personaje și de situații. Toate acestea ne dau imaginea vieții obișnuite. Am putea spune, asistăm la un roman dramatizat și pus să se desfășoare pe scenă.

Avem motive să credem că toate piesele hinduse din această epocă erau construite după același tipar. Durau mult; nefiind ținute să respecte vreo unitate de loc, de timp sau de acțiune, imaginația autorului era liberă să lungească sau să complice oricât intriga.

Punerea în scenă era săracă; făceau excepție doar costumele, de culori vii și strigătoare. Adeseori apăreau în scenă și animale, ceea ce aducea în atmosfera generală a reprezentației o notă de naturalețe. Reprezentația începea printr-un prolog, în care directorul teatrului sau unul din actorii principali discutau piesa. Acțiunea se desfășura viu, cu peripeții, cu coincidențe și uneori discutau piesa. Acțiunea se desfășura viu, cu peripeții, cu coincidențe și uneori cu intervenții ale unor puteri supranaturale. De regulă, această acțiune trebuia să cuprindă o poveste de dragoste, să pună în scenă și un personaj comic, să aibă un deznodământ favorabil și să dea câștig de cauză adevărului virtuții și fidelității în dragoste. Tragedia, ca și sentimentul tragic lipseau; acestea erau cu totul străine vechiului spirit hindus. Tot așa, lipseau și digresiunile filozofice; teatrul, în concepția hindusă, trebuia făcut cu acțiuni, nu cu discursuri. Piesele se terminau cu un epilog, în care autorul invoca zeitatea sa favorită sau zeitatea locală să ia sub ocrotire India.

Un alt autor, despre care deopotrivă nu se cunosc date certe, dar despre care se crede că a fost contemporan cu Bhâsa, este *Visâkhadeva*. Singura sa piesă, *Sigiliul lui Râksasa*, asemănătoare ca factură cu *Căruciorul de argilă*, continuă un elogiu al politicii, mai bine zis al gloriei regale și al devotamentului pentru rege.

5. Teatrul clasic. Kalidasa

Trebuie să ne ocupăm acum de Kalidasa, celebrul poet, a cărui operă rezumă deopotrivă, în India antică, epopeea cultă, poezia lirică și drama.

Despre viața lui nu cunoaștem aproape nimic. Se crede că ar fi trăit la curtea regelui Vikramaditya (380–413 d.Ch.), în grupul „celor nouă perle”, format din poeți, artiști și filozofi ce dădeau strălucire epocii și domniei acestui monarh. A compus poeme și drame, caracteristice prin cunoașterea delicată a sufletului omenesc, prin filozofia lor de împăcare blândă cu viața, prin imaginația lor bogată ca și prin stilul curgător, plin de căldură și de poezie. Ca poet dramatic, îl cunoaștem prin trei opere: *Malavika și Agnimitra*, *Vikrama și Urvaci*, *Sacuntala*.

a. *Malavika și Agnimitra*. Subiectul e ușor; cu un umor discret, poetul ne zugrăvește o intrigă de harem.

Regele Agnimitra a zărit undeva portretul Malavikăi și acum ține cu orice preț s-o cunoască. Regina, geloasă, ia măsuri ca tânăra fată să fie ținută ascunsă. Totuși, cu prilejul unei reprezentații de dans, regele o vede pe scenă și se îndrăgostește fulgerător de ea. Cele două regine legitime, fiecare în felul ei, suferă și încearcă să se apere. Dhârinî, natură mândră și nobilă, își găsește mângâiere în lungi convorbiri intime cu călugărița Kausiki; Irāvati, dimpotrivă, se dedă la scene violente, îi spionează pe îndrăgostiți, izbucnește în insulte și în cele din urmă dă ordine ca Malavika să fie întemnițată. Curând după aceasta, când se părea că lucrurile fuseseră împinse într-un impas fără ieșire, un grup de prizonieri recunosc în Malavika pe principesa lor, pe care până atunci o socotiseră moartă. În același timp, se anunță la curte strălucita victorie reputată în lupte de către fiul primei soții regale, Dhârinî. Regele își exprimă bucuria prezentând pe Malavika drept a treia sa soție. Până la sfârșit, cele două soții se împacă cu această situație și toată lumea este mulțumită.

Situațiile comice alternează cu altele de o factură mai gravă și substanțială. În actul I, de pildă, cearta dintre cei doi maeștri de balet, care își dispună unul altuia favoarea regală, se transformă într-un elogiu superior adus dansului, ca artă de esență divină.

b. *Vikrama și Urvaci*. Avem de-a face cu un poem dramatizat, plin de prospețime și de grație, în care este zugrăvită și cântată dragostea dintre un muritor și o zeiță. Pentru subiect, poetul s-a inspirat din *Rigvéda*.

La începutul poemului, asistăm cum Asparasele imploră pe regele Pururavas să le apere împotriva asurailor (demoni dușmani ai zeilor), care de curând au răpit din rândurile lor pe frumoasa nimfă Urvaci. Regele, care tocmai atunci se afla la vânătoare pe înălțimile stâncoase ale Himalaiei, se azvârle în carul său și pleacă în urmărirea demonului, pentru ca după aceea să se întoarcă victorios, purtând în brațele sale pe frumoasa zeiță leșinată.

Revenit în palatul său, regele se gândește tot timpul la nimfa pe care o salvasc. Soția sa îi surprinde preocuparea și devine geloasă. În momentul când regele reflecta

cu mai multă melancolie la ingratitudea nimfei, aceasta apare în aer, se lasă văzută și solicită regelui s-o apere împotriva unui alt dușman: *iubirea*.

Dar din nou nimfa dispăre, pentru că în aceeași seară ea trebuia să joace în cer într-o piesă compusă de Bharata, având ca subiect căsătoria lui Lakhmi, zeita prosperității și a soartei, cu Vișnu. Urvaci urma să interpreteze rolul lui Lakhmi. În timpul jocului, gândul său e numai la iubitul de pe pământ. La întrebarea: „cine este alesul inimii tale?” – în loc de a răspunde, cum cerea textul: „Vișnu!”, ea rostește numele iubitului său: „Pururavas!”. Bharata, furios, o blesteamă și o condamnă la exil pe pământ. Zeul Intra, însă, cuprins de milă, îndulcește blestemul: îi îngăduie lui Urvaci să cedeze iubitului său, cu condiția de a se reîntoarce în cer, în ziua când regele își va vedea fiul născut din ea.

Urvaci se află acum pe pământ, la curtea regelui. Regina, au acea docilitate caracteristică soțiilor indiene, îngăduie legătura dintre soțul său și nimfă. Îndrăgostiții își petrec luna de miere pe muntele Gandhamadana. Actul IV, în care se desfășoară acest episod, este plin de balet și de cântece. Deodată, nimfa dispăre din ochii soțului său. Fusesse transformată în liană, pentru că din greșeală, rătăcindu-se, pătrunsese în pădurea sacră, în care femeile n-aveau voie să pună piciorul.

Desperarea regelui e fără margini. Imploră tuturor – pădurii, râurilor, munților, plantelor, insectelor, animalelor – să-l ajute. În cele din urmă, condus de sentiment și sub influența unui rubin magic, strângând în mână o liană, a simțit dintr-o dată pe Urvaci în brațele sale. Fericit, jură ca rubinul protector să strălucească de acum înainte pe fruntea iubitei sale, cum strălucește cornul lunii pe fruntea lui Șiva.

A mai trecut un timp. Tot prin întâmplare, Pururavas descoperă într-un loc ascuns pe fiul său, pe care Urvaci îl născuse și crescuse în secret. Potrivit consemnului, nimfa va trebui să se reîntoarcă în cer. Din nou, deci, e pierdută pentru rege. Acesta invocă îndurarea lui Indra. Recunoscător pentru victoria împotriva demonilor, zeul îi redă pentru totdeauna soția.

Iubirea e cântată în acest poem cu avânt și cu delicatețe. Figurile principalelor personaje – regele, frumoasa Urvaci, regina Ancinari – sunt conturate cu un penel fin, pe un fond luminos și limpede. Uneori, stanțele lui Pururavas păcătuiesc printr-un lirism excesiv. Totuși, opera s-a bucurat și se bucură încă de adeziuni unanuime. Kalidasa ni se dezvăluie în acest poem ca un artist adevărat, capabil de a zugrăvi iubirea până în nuanțele ei cele mai delicate.

c. Sacuntala. Ne ocupăm acum de capodopera lui Kalidasa; mai precis, de opera în care geniul poetului și-a atins desăvârșirea. Se compune din șapte acte, parte în proză, parte în versuri. Subiectul e împrumutat din *Mahâbhârata*.

În prolog, protagonistul invită pe spectatori să admită frumusețile naturii. Ne aflăm în luminișul unei păduri, unde trăiește un ermit cu fiica sa adoptivă, Sacuntala. Deodată liniștea locului e tulburată de zgomotul unei trăsurii, în care se află regele Dusyanta, plecat la vânatoare. Ca prin minune, acesta se îndrăgostește de Sacuntala. Are loc căsătoria. Dar, curând, după acesta, fiind rechemat în capitală, regele părăsește ermitajul, promițând însă tinerei sale soții că va reveni de îndată ce-i va fi cu putință.

Un ascet, în trecere pe acolo, anunță pe Sacuntala că regele n-o va uita atâta timp cât va păstra inelul pe care i l-a dat. Cu puțin înainte de a deveni mamă, Sacuntala se duce la curte. Dar, vai! Regele n-o mai recunoaște. Nici măcar nu ridică ochii asupra ei. Se comportă ca și cum n-ar fi întâlnit-o niciodată. Tânăra soție încearcă să-i arate inelul; acesta, însă, i-a alunecat în râu, mai demult, pe când se scălda. Regele, convins că sunt la mijloc șiretlicuri femeiești, continuă să rămân neînduplecat.

Sacuntala, simțindu-se disprețuită și nerecunoscută de soțul său, e în culmea disperării. O auzim strigând: „Pământ, deschide-te sub picioarele mele!” Cheamă pe mama sa, Asparas, în ajutor. E cuprinsă de o formă nebuloasă și purtată prin aer într-o pădure îndepărtată. Acolo dă naștere unui copil – acel mare Bharata, ai cărui urmași vor purta luptele legendare cântate în *Mahābhārata*. Între timp, un pescar a găsit în apă inelul; văzând pe el emblemele regelui, îl aduce acestuia. La vederea inelului, regele își amintește dintr-o dată de toate. Pornește imediat în căutarea soției sale. O întâmplare fericită îl duce pe o înălțime a Himalaiei, chiar în locul unde Sacuntala se mistuia de durere. Întâlnește pe micuțul Bharata, jucându-se cu un pui de leu în fața colibeii unde mama sa sta tristă, într-o asceză calmă și resemnată. Îndrăgostiții se regăsesc și se recunosc. Regele cere iertare soției sale și face din ea o regină. Mărca prezice copilului tronul lumii. Familia, acum reîntregită, se întoarce pe pământ, în regatul lui Dusyanta.

Tot poemul se scaldă într-o atmosferă de grație, de lumină și de parfumuri. Există în el multe naivități. Blestemul care dezlanțuie drama, privit cu criteriile dramaturgiei moderne, pare aproape copilăresc. Tema inelului, ca mijloc de recunoaștere, e cât se poate de comună, atât în teatrul indian, cât și în teatrul universal. Cu toate acestea, acțiunea poate fi urmărită până la sfârșit cu mare interes, iar frumusețea ei poetică rămâne inimitabilă. Nici o traducere până acum n-a izbutit să redea prospețimea și puritatea de simțire a stănelor din versiunea originală.

Există momente și situații, în care lirismul piesei atinge registre sublime. Avem de-a face cu o dramă a iubirii și a visării, prinsă în tablouri feerice și romanțioase. Să ne gândim, de pildă, la anumite scene din actul IV. Însotită de mama ei adoptivă, de doi asceți și de îngrijitoarea sa, Sacuntala pleacă spre soțul care întârzie să se reîntoarcă. Despărțirea este emoționantă. Miraculosul și realul își dau mâna într-o tulburătoare simbioză. Arborii se pleacă în semn de respect și de recunoștință față de făptura care i-a iubit și i-a îngrijit. Glasuri discrete de genii care plutesc în jur rostesc cu pietate cuvinte de binecuvântare. Tânăra femeie varsă lacrimi când își ia rămas bun de la tufa de iasomie care a crescut sub ochii și sub îngrijirile ei. Păsările ei favorite aleargă din toate părțile, ca s-o înconjoare cu cântecele și căldura lor. Poate că uneori se face abuz de imagini, de metafore, de subtilități ale simțirii, de colorituri, de accente lirice. Cel puțin noi, modernii, ne dăm bine seama de aceasta. Să nu uităm, însă, că acestea nu sunt defecte ale lui Kalidasa, ci trăsături tipice, ținând de însăși natura vechii literaturi hinduse.

Poemul are valoare universală. El poate fi numărat printre marile opere literare ale lumii. Descoperirea lui i-a stârnit lui Goethe accente de mare însuflețire. În

1791, a compus în cinstea acestei descoperiri un catren celebru: „Dacă aş vrea să numesc florile cu parfumul lor de primăvară, fructele care se coc toamna – dacă aş vrea să numesc tot ce încântă, întăreşte şi hrăneşte – dacă aş vrea să numesc cerul şi pământul – aş spune: *Sacuntala*, şi în aceasta le-al cuprinde pe toate”¹.

6. Urmaşii lui Kalidasa

Kalidasa a dat teatrului hindus prestigiu şi i-l urcat pe culmi. Câtva timp, printre autori ca Harsa şi Bhavabhuti, el şi-a menţinut această înălţime. Mai târziu, epigonii i-au înmulţit şi i-a accentuat defectele, pregătindu-i astfel perioada sa de declin.

Harsa. Regele-poet Harsa a domnit între anii 606–647, la Kanany. A început să scrie târziu, după ce mai întâi aproape patruzeci de ani şi-a petrecut viaţa în expediţii şi cuceriri sângeroase. Asupra vieţii lui avem referinţe bogate: biografia scrisă de prietenul său, poetul Bâna, însemnările pline de admiraţie ale lui Hiven-Tsang, plus indiciile rămase în documente, pe monezi şi pe inscripţii. Toate acestea erau însă concepute într-un ton atât de laudativ şi de convenţional, încât critica nu-şi poate da seama cu certitudine dacă piesele în cauză au fost scrise de către regele însuşi sau i-au fost atribuite din spirit de linguşire de către apologeţii curţii.

Opera lui Harsa numără şi două comedii eroice, deosebit de agreabile: *Ratnâvali* şi *Pryadarsikâ*. În amândouă, s-a inspirat din *Malavika* şi *Agnimitra* de Kalidasa.

Prima comedie, *Ratnâvali*, pune pe scenă peripeţiile unei principese de Ceylan până să devină soţia regelui Vatsa, căruia îi era destinată şi pe care îl iubea. Peripeţiile şi situaţiile la care asistăm nu cuprind nimic nou: naufragiul corăbiei pe care călătorea principesa, răpirea ei de către necunoscuţi, intrarea ca sclavă în serviciul primei soţii regale, îndrăgostirea subită a regelui, recunoaşterea datorită unui colier de perle etc. Autorul ştie însă ca în jurul acestor locuri comune să brodeze o bogăţie delicată de arabescuri, să creeze o atmosferă sugestivă de sunete şi culori, să unească poezia textului cu elemente muzicale şi decorative, să includă dansuri de caracter şi, în genere, să aşeze întreg spectacolul într-o lumină atât de feerie cât şi de realitate.

Cealaltă comedie, *Priyadarsikâ*, tratează un subiect asemănător. Cuprinde însă o inovaţie importantă. În actul III, avem o scenă care reprezintă teatru în teatru. Procedul e folosit – ca şi mai târziu în *Hamlet* – pentru a se obţine prin el o recunoaştere şi o confirmare a adevărului.

Bhavabhûti. După Kalidasa, Bhavabhûti reprezintă cealaltă mare figură a dramaturgiei indiene. Lamartine vedea în cel dintâi un Euripide al Indiei, iar în acesta un Eschil. Rămâne de văzut, însă, în ce măsură această comparaţie e reală, sau constituie mai mult un joc simetric.

A trăit la curtea lui Yasovarman, regele din Kanany, în secolele VII–VIII, deci după Kalidasa. Se spune că era omul cel mai instruit din epoca sa. I-a lipsit

1. Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,

Will ich, was reizt und entzückt, will ich, was sättigt und nährt,

Will ich den Himmel, die Erde mit einem Name begreifen,

Nenn ich, *Sakontala*, dich, und so ist alles gesagt.

ceea ce am numi o mare imaginație; în schimb, era înzestrat cu un deosebit simț al iubirii. E socotit, chiar, cel mai bun mânuitor al limbii sanscrite. Ne-au rămas de la el trei drame: *Mahāvīracarita*, *Uttarārāmacarida* și *Mālatīmādhava*. Primele două sunt împrumutate din *Rāmāyana*; aduc de fapt o glorificare a lui Rama, într-o serie de tablouri care n-au nici destulă înlănțuire, nici destulă viață. Cea dintâi reproduce pe scenă pasajele din *Rāmāyana*, în care este vorba despre faptele de vrednicie ale eroului; cea de a doua, în care imaginația poetului a fost mai la largul său, ne prezintă cu mijloace ingenioase recunoașterea lui Rama de către cei doi fii ai săi, Cusa și Lava.

Citite, câștigă mai mult decât jucate. În ce privește pe cea de a treia, aceasta întrunește în ea elemente de dramă burgheză și de comedie; materialul ei a fost luat din diferite povestiri populare și din observarea vieții. De fapt, e cea mai importantă din toate trei.

Mālatīmādhava (*Madhava* și *Malati* sau *Căsătoria prin surpriză*). Acțiunea este inventată în întregime de către autor. Piesa numără zece acte și un prolog; ea tratează despre triumful unei iubiri, după ce mai întâi a trebuit să înfrunte o seamă de obstacole. Mulți comentatori îi găsesc puncte de asemănare cu *Romeo și Julieta*.

Pe scurt, subiectul piesei este următorul:

Madava, student la școlile din Oudhayani, și Malati, fiica ministrului de stat Burivasu, se iubesc. Părinții consimt la căsătoria lor. Malati e tot atât de frumoasă ca și „logodnica iubirii“, după cum Madava e frumos „ca iubirea însăși“. Iată, însă, că o împrejurare neașteptată vine să le tulbure fericirea. Nandana, un favorit al regelui, ține să se căsătorească cu Malati, și tatăl fetei este dispus să-i satisfacă dorința. Cuprins de desperare, tânărul îndrăgostit cere ajutor vrăjitoriei și misterelor. Se duce pe câmpul unde sunt arse cadavrele și unde zeița Durga, soția lui Siva, se plimbă în carul ei ceresc, excitată încă de sângele omenesc pe care l-a băut. Totul, în înfățișarea acesteia, e sinistru: la gât poartă un colier de cranii, iar bastonul pe care se sprijină este împodobit cu niște clopoței care la adierea vântului emit sunete penibile. În mijlocul unui cimitir, se află templul zeiței Durga. Tânărul îndrăgostit pătrunde în sanctuarul interzis profanilor și aude glasul îndurerat al iubitei sale, exact în clipa în care aceasta urma să fie sacrificată de către preoții zeiței. Madava o smulge din mâna preoților și o aduce în palatul tatălui său.

Dar Burivasu, tatăl fetei, continuă să stăruie în planul său nelegiuit. Trista căsătorie este pe punctul de a se săvârși. Poporul din Oudjayani se îngrămădește la poarta templului, ca să vadă cortegiul nupțial. Malati, însă, e hotărâtă: preferă să-și pună capăt zilelor decât să se căsătorească din silă. Roagă pe credincioșii din jurul său să-i ducă lui Madava ultimul ei salut. Acesta, însă, care se afla ascuns îndărătul unor coloane, își face dintr-o dată apariția și o răpește din nou. Macaranda, un alt student, prietenul său, se travestește în voalurile miresei, înlocuind-o astfel la altar.

Faptele, însă, nu se opresc aici. Frumoasa Malati este încă o dată răpită de către preoții zeiței Durga. Madava, după ce a căutat-o multă vreme în zadar, o crede moartă. Se culcă la pământ, cu voința fermă de a muri și el. Se petrece însă

o intervenție fericită a magicienei Sodamini. Aceasta reaprinde forțele tânărului, iar pe iubita lui o recheamă la viață. În sfârșit, după atâtea piedici, cei doi îndrăgostiți se căsătoresc. Ministrul Nurivasu, înfrânt și rușinat, stăpânit de sentimentul că viața nu i-ar mai putea aduce ceva de seamă, se azvârle în flăcări. Faptul, însă, nu se va consuma până la sfârșit. Tradiția dramaturgiei hinduse cerea să se evite deznodămintele tragice. În cele din urmă, un vestitor ne înștiințează că bătrânul a fost salvat. Regele, și el, autoriză căsătoria tinerilor. Furtuna a trecut și acum toată lumea e împăcată.

Vedem, deci, că între creația lui Kalidasa și creația lui Bhavabhuti există și asemănări, dar și deosebiri. Nu mai întâlnim, anume, grația elegiacă a celui dintâi. Bhavabhuti are o preferință marcată pentru notele sumbre și pentru recitarea tragică. Cultivă contrastele de întuneric și de lumină, faptele oribile și impresiile zguduitoare. În locul lui Kamadeva, zeul iubirii, pe care Kalidasa îl reprezenta ca având în mână flori ale cerului drept săgeți, întâlnim acum pe zeița Durga, cu figura ei însângerață și cu colierul din cranii omenеști.

Pieseile lui Bhavabhūti erau greu de urmărit, mai cu seamă că sunt prea lungi. De aceea, se crede că ele nu se adresau publicului mare, ci unui public restrâns, făcut din aristocrați și din oameni instruiți, de care principii Indiei de altădată țineau, cu aerul lor protector, să se înconjoare.

7. Teatrul popular. Farsele

Manifestările dramatice despre care am vorbit până aici se adresau mai cu seamă aristocrației. Faptul că multe din piesele amintite era scrise în sanscrită, limbă sfântă și savantă, constituie în privința aceasta o mărturie neîndoieinică. Totuși, masele aveau și ele nevoie de reprezentații dramatice. Cele mai multe din acestea nu ni s-au mai păstrat, probabil pentru că erau mai mult niște improvizații de factură inferioară, nemeritând să fie scrise și rânduite printre manuscrisele de valoare. Ni s-au păstrat însă un număr de farse (*prahasana*), compuse în epoci diferite, greu de determinat cu precizie. Explicația e că aceste farse nu se adresau numai publicului de rând, ci plăceau și aristocraților. Curțile princiare nu respingeau veseliea burlescă și vulgaritățile ce făceau deliciul mulțimilor populare, ci adeseori le și încurajau, fățiș sau pe căi ocolite.

Luate în sine, aceste farse nu străluceau prin nimic. Sunt însă interesante prin aceea că ne dau referințe asupra ideilor satirice ale timpului. Personajele erau luate din marginea societății: libertini, vicioși, curtezane, hetaire, oameni fără căpătâi, paraziți, intermediari, bufoni etc. Acțiunea era făcută din situații și intrigi îndrăznețe, uneori de-a dreptul scandaloase. Lumea înfățișată în aceste acțiuni era o lume caricaturală. Notele convenționale abundau. În măsura în care cuprindeau o notă critică, aceasta se îndrepta mai cu seamă împotriva prinților și a brahmanilor, cu mentalitatea lor de castă. De exemplu: în *Dhurta nartaka* se zugrăveau apucăturile ridicole ale asceților din serviciul lui Siva; în *Dhurta samagama* vedem

cum doi călugări cerșetori își disputau posesiunea unei curtezane și cum brahmanul desemnat ca judecător a hotărât ca victima să rămână sub paza sa, până va putea să se lămurească asupra procesului; *Hasyarnava* era o satiră violentă, totodată naivă prin excesul ei de caricaturizare la adresa miniștrilor și a comandanților militari: îi vedem pe aceștia din urmă îmbrăcând armuri grele de război pentru a tăia în două o lipitoare. *Cotouka Sarvasana*, cea mai îndrăzneată dintre farsele indiene care au putut fi reconstituite, se îndreaptă în același timp împotriva regilor și împotriva brahmanilor. Iată, de pildă, cum ne înfățișează pe rege: iubitor de nedreptate, bețiv, plin de dorințe pentru femeile altora și gata să le răpească, bucuros să schimbe virtutea pe ură, aplecat la șoaptele intriganților, darnic cu lingușitorii și meschin cu cei virtuoși. Cum e regele, așa sunt și consilierii și miniștrii săi: răi și necinstiți. În ce privește miturile și practicile religioase, acestea, și ele, sunt pline de fapte imorale. Indra, de pildă, înșală pe femeia lui Gôtama; Tchandra răpește pe soția părintelui său spiritual; Yama seduce pe femeia lui Pandu; Madheva își face plăcere din a împinge spre păcat pe nevestele păstorilor etc. Se vede, de altminteri, că această farsă n-avea proveniență populară, ci era opera unui nobil, pandit sau profesor din ordinul brahmanilor, indignat de situația moravurilor de țară și doritor să le îndrepte.

Nu s-a putut stabilit cu precizie când erau jucate farsele. Probabil, reprezentarea lor avea loc cu prilejul marilor sărbători, întregind – ca la greci și mai târziu ca la popoarele europene din Evul Mediu – spectacolele de dramă.

8. Încheiere

Pe baza faptelor arătate mai sus, putem să fixăm câteva priviri și aprecieri generale.

Teatrul antic indian este produsul unei civilizații rafinate, adresându-se mai mult mediilor aristocratice decât mulțimilor populare. Așa se explică și mulțimea lui de complicații, de arabescuri, de somptuozități uneori savante, alteori excedate de un lirism oarecum afectat. Indiferent de conținutul lor: religios, epic, satiric – compozițiile dramatice aveau finalitate morală. Gândirea cuprinsă în ele, ca și stilul lor căutat, se leagă strâns de aceasta. Fiecare prolog aducea o invocație tradițională, prin care se cerea pentru autor, pentru operă și pentru întregul spectacol ca atare protecția lui Brahma, a lui Vișnu sau a lui Siva. Între compoziția poetică și organizarea materială a reprezentației existau în genere nepotriviri mari: în vreme ce textul se ridica la niveluri poetice înalte, mânuind cu artă până și ultimele subtilități ale limbii sanscrite, teatrele propriu-zise rămăneau niște baracamente rudimentare, improvizate de la o ocazie la alta în piețe publice sau în curțile unor case senioriale. Singura splendoare de decor o forma imensitatea albastră a cerului indian.

Ceea ce ne izbește la teatrul vechi indian, mai cu seamă pe noi europenii, formați în criterii de judecată mai sobrie și mai sintetice, este aplecarea lui spre complicație, mai bine zis lipsa lui de simplitate. Nu este însă cazul să vedem în

această o scădere, o inferioritate, un semn de nediferențiere. Faptul ține de o întreagă tradiție, și anume: de un mod organic de gândire, de sensibilitatea aparte a unui popor și, în genere, de stilul unei culturi cu rădăcini morale și estetice străvechi.

Ne dăm seama, deci că teatrul vechi indian numără multe imperfecțiuni. Personificările sale erau monotone și lipsite de evoluție. Nimic mai artificial decât să se pună în scenă doar personaje extreme: unele numai cu calități, și altele numai cu defecte. Intrigile, și ele, păreau lipsite de verosimilitate. Coincidența într-adevăr reprezintă un procedeu obișnuit, pe care în diferite feluri teatrul l-a folosit întotdeauna; însă nu e mai puțin adevărat că aceste coincidențe nu trebuie să întrecă anumite limite, dincolo de care totul poate deveni absurd sau artificial. Tot așa, excesul de dansuri și descrieri îngreunează acțiunea, răpindu-i fluența și depărtând-o de viață.

Totuși, teatrul vechi indian prezintă și însușiri remarcabile. Fantezia ce înfloreste peste tot în creațiile sale este unică. Rareori, ca în aceste creații, o mai mare bogăție de sentimente, exprimate cu atâta grație, cu atâtea nuanțe, cu atâta căldură, cu atâta percepere până și a ultimei tresăriri din inima omenească. Prin tot ce cuprind: prin evocările lor înalte ca și prin poezia lor delicată, prin descrierile frumuseților din natură ca și prin reflecțiile lor filozofice despre oameni și lucruri, prin atmosfera lor de plutire religioasă ca și prin nota de teroare pe care o propagă adesea — dramele indiene au în ele superioritate, subliniază cu pătrundere valoarea umană și valoarea vieții, luminează orizonturi de seamă ale gândirii și simțirii omenești.

Capitolul XXI

TEATRUL EXTREMULUI ORIENT

1. Câteva generalități asupra literaturii chineze

În raport cu alte literaturi, datele literaturii vechi chineze sunt mult mai greu de determinat. Cu toate că în această direcție s-a scris foarte mult și s-au făcut cercetări întinse, istoria veche a Chinei plutește încă într-o masă de incertitudini. Nu ni s-au mai păstrat, din antichitatea propriu-zisă, decât foarte puține opere. De altminteri, chiar și acestea sunt discutabile; istoria lor stăruie în obscurități, textele cuprind părți întregi care n-au putut fi limpezite, iar limba arhaică în care au fost scrise ne rămâne în bună parte necunoscută. Chiar despre marile personalități ale gândirii ori ale literaturii vechi chineze, ca de pildă despre Confucius, Mō Tsen, Chuang Tsen ș.a., se cunosc doar puține lucruri. Înseși epocile în care au trăit n-au putut fi stabilite cu precizie. Despre viața lor concretă nu se cunoaște aproape nimic. Puținele referințe de care dispun specialiștii, venite și acelea pe căi indirecte, sunt discutabile. Asupra lui Confucius, oricum există o legendă constituită; asupra celorlalți, însă, și această indicație lipsește.

Ce știm, cu precizie, e că literatura chineză e foarte veche. *King*, denumire sub care cuprindem cărțile sfinte, au fost compuse cu două mii de ani înainte de era noastră. În ce privește punerea în ordine și redactarea lor definitivă, se crede că acestea se datoresc lui Confucius, în secolul al VI-lea î.Ch. Primele manifestări literare au fost de natură religioasă. Compuse cu caracter ritual, unele în versuri și altele în proză, ele erau de fapt imnuri sacre, trebuind să fie rostite cu prilejul diferitelor sacrificii sau ceremonii religioase. Cele mai multe erau însoțite de muzică, mimică și dans; cât despre valoarea poetică a textului, se pare că aceasta lasă adeseori de dorit.

Poezia n-a rămas multă vreme exclusiv religioasă. Faptul e important și repercusiunile lui în teatru au fost dintre cele mai caracteristice. Odată forma constituită, relativ repede, ea a început să trateze și subiecte profane: satire

împotriva demnitarilor, a calomniatorilor și lingușitorilor, asupra greșelilor de guvernare, împotriva sistemelor de educație, a practicilor inumane din armată etc.

Influența populară, și ea s-a făcut de timpuriu resimțită. Către sfârșitul secolului al VIII-lea și începutul secolului al VII-lea î.Ch., avem de-a face cu o tendință bine pronunțată de imitație a poeziei populare. Folosindu-se teme și ritmuri ale cântecelor populare, s-a creat în această perioadă o poezie rafinată de curte, primită cu însuflețire de către întreaga lume chineză. Nota generală a producțiilor, din această categorie era o notă de libertate, atât în ce privește natura conținuturilor, cât și alegerea formei. Ele împrumutau teme și refrene contemporane, pentru a le transpune apoi cu aluzii corespunzătoare la situații contemporane. Multe din acestea aveau intenții politice; cele mai multe, însă, cuprindeau situații ale vieții sentimentale: iubire, întâlniri, certuri ale îndrăgostiților, rupturi, plânsete și regrete, portrete de tineri înamorați, elogii, căsătorii fericite ș.a.

Încă din vechime, poezia chineză a dovedit și știință, și rafinament. Nu s-a putut însă stabili dacă ea era tributară altor literaturi, sau dacă s-a manifestat încă de la început cu deplină originalitate. Cele mai multe păreri și supoziții înclină către această teză din urmă. Poezii, emancipați repede de rigoarea religioasă, și-au îndreptat inspirația în direcții multiple. Între acestea putem nota: dragostea de natură, plăcerile iubirii, ale prieteniei și ale bunului trai. Adeseori, faptele sunt învăluite într-o notă de simțire religioasă, au în ele o reținere de resemnare, sunt umbrite cu trăsături discrete de scepticism.

Teatrul chinez vechi—cel puțin o parte din el—urmează aceste linii și tendințe.

2. Date și supoziții istorice

Asupra începuturilor teatrului chinez există păreri contradictorii. Cibot, unul din cei mai de seamă misionari creștini în China, pretinde că aceste începuturi datează din secolele XIX–XVIII î.Ch. Cercetătorii sinologi mai noi contrazic această afirmație. Întemeindu-se pe un pasaj din istoria dinastiei Tang, unde este vorba de compunerea de piese ordonate prin care să se poată introduce oficial muzica nouă, a împăratului Huien Tsong, acești cercetători pretind că teatrul propriu-zis a început să dateze în China abia din secolul al VII-lea d.Ch. Această teză ar putea fi plauzibilă numai în ce privește constituirea unei literaturi dramatice mai ordonate, nu însă și în ce privește manifestările de teatru în general. Există dovezi că încă pe vremea lui Confucius (sec. al VI-lea î.Ch.) s-au decapitat actori, pentru vina de a fi atacat în aluziile lor pe suveran sau pe rudele acestuia.

Multă vreme, manifestările de teatru au constat doar din reprezentații de dans și de pantomimă. Mai târziu, într-o a doua fază, doctrina religioasă cuprinsă în *King* și alegoriile religioase ale budismului au impus, se crede pe scară largă, spectacole cu caracter sacru, asemănătoare în unele privințe cu miracolele și misterele europene din Evul Mediu. Marea dezvoltare a teatrului chinez e legată de protecția pe care i-au acordat-o împărații. În privința aceasta, trebuie citate ca

dinastii vestite: dinastia Tang (sec. VII–X d.Ch.), dinastia Yuan (sec. XIII–XIV) și dinastia Ming (sec. XV–XVII). De fapt, secolul de aur al teatrului vechi chinez a fost marcat de dinastia Yuan. Din această perioadă ne-a rămas principala colecție chineză de opere dramatice: „Cele o sută de piese compuse sub dinastia Yuan”. Tot ce am izbutit să știm cu certitudine despre teatrul antic chinez se bazează pe aceste documente. Raportate la cronologia noastră europeană, aceste manifestări ar trebui cuprinse în Evul Mediu, ele fiind contemporane cu repertoriul trubadurilor și cu epoca lui Ludovic cel Sfânt; raportate însă la stadiul pe care îl reprezintă în evoluția culturii chineze, ele pot fi atribuite antichității.

3. Aspecte și caractere scenice

Teatrul vechi chinez – ca și cel grec, ca și cel indian – îmbina aceleași elemente sugestive: cuvinte, gesturi, costume, dans, muzică. Dansul, față de celelalte, reprezenta o proporție mai redusă. Dialogurile, cuprinzând relatări de fapte miraculoase sau eroice, alternau cu cântece și mișcări ritmice. Acompaniamentul muzical era susținut cu sunete de flaute, timpane și gonguri. După ce în prologuri era făcută expunerea subiectului, un personaj anumit, prezent tot timpul pe scenă, comenta episoadele acțiunii. Am putea asemăna rolul lui – bineînțeles, păstrând proporțiile corespunzătoare – cu rolul corului din dramele grecești. Actorii nu purtau măști; în schimb, fardul întrebuintat era atât de violent și de ireal, încât el diforma ca și o mască; printr-un asemenea fard, fizionomiile actorilor ajungeau să reprezinte câteva tipuri generale. Instalațiile de pe scenă erau sumare, schematic. Cadrul și locurile acțiunii erau marcate, mai mult decât prin decoruri propriu-zise, prin simple indicații simbolice. Nu existau clădiri permanente de teatru; scenele erau ridicate în mod provizoriu pe piețe publice, în fața templelor, în palatele seniorilor sau în incinta unor edificii publice.

În desfășurarea spectacolelor, se puteau întâlni un amestec continuu de visare și de realitate, propriu firii chinezești și înclinațiilor ei temperamentale. Nu arareori, se întâmpla ca în toiul unei situații tragice să se ivească momente triviale sau scabroase. Totuși, până la sfârșit, spiritul chinez de finețe și de măsură izbutea să redea lucrurilor o ținută convenabilă și politicoasă. Mimica actorilor urmau de aproape aceste situații. Erau în ea și atitudini reale, corespunzătoare faptelor din natură și din viață, dar și mișcări convenționale, unele urcând până la forme hieratice, altele coborând până la aspecte grotești.

Un principiu conducător în teatrul chinez era acela ca piesele să fie morale. Fără o asemenea notă, o piesă nu-și câștiga drept de cetățenie în sensibilitatea comună. La un moment dat, în drama chineză și-a făcut apariția un personaj aparte: *personajul cântător*. După ce-și rostea din rol, acesta întrerupea dintr-o dată tonul recitării, pentru a trece la o ritmare muzicală a textului, într-un stil de noblețe și de înălțime sentențioasă, asemănător cu stilul practicat în tragediile grecești. Ce rost putea să aibă o asemenea inovație? Există cercetători care leagă faptul de o dorință

comună ca moralitatea piesei să fie pusă în lumină prin mijloace cât mai expresive și mai pline de demnitate.

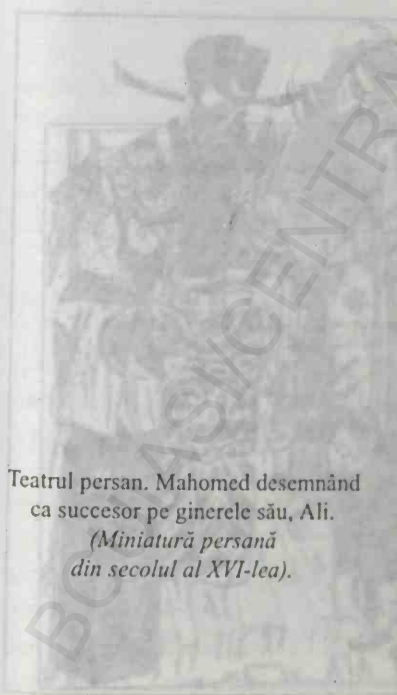
Deznodământul pieselor aducea de regulă un triumf moral: binele era întotdeauna răsplătit, și răul întotdeauna pedepsit. Până la sfârșit crima și virtutea erau rânduite, fiecare după meritul ei. În această privință, soluțiile semănau cu cele din melodramele noastre moderne. În rândul virtuților cântate de către teatrul chinez, virtuțile familiale ocupau un loc de frunte. Respectul tatălui și al mamei, ca și cultul strămoșilor se aflau în mare cinste. Familia fără copii era privită ca fiind izbită de una din cele mai mari nenorociri cu putință. Condiția curtezanei se deosebea mult de aceea pe care am întâlnit-o, de pildă, în comediile latine ale lui Plaut. În vreme ce aceasta din urmă va fi mai mult un instrument de plăceri și de vanități ușoare, curtezana din drama veche chineză era o făptură capabilă să se instruiască și să capete linie morală. Astfel, putea să fie frumoasă, cucëritoare, să citească, să cânte, să danseze, să se inițieze în discipline superioare, ca istoria, literatura și filozofia. Se putea întâlni în teatrul chinez și un alt personaj feminin, cam din aceeași categorie sufletească: intermediara de căsătorii, cum am spune în vocabularul nostru pețitoarea, însă cu o nuanță peiorativă mai pronunțată. În comedia altor popoare, personajul se situează în afara ordinii morale: *meretrix* în teatrul latin, *ruffiana* în teatrul italian sau *alcoviteira* în teatrul spaniol și portughez; în teatrul chinez, însă, personajul nu avea în el nimic degradant, ci era privit ca un element onorabil al societății. Cât despre soții, acestea erau prezentate ca făpturi caste, devotate cu trup și suflet îndatoririlor lor familiale.

Comediile chineze cultivau pe scară largă spiritul critic și verva satirică. Religia chineză, cu spiritul ei caracteristic de toleranță, nu se opunea la aceasta. Statul rămânea neutru față de cele trei culte oficiale: cultul lui Tao, care cuprindea în manifestările sale adorația cerului, a pământului și a strămoșilor, – cultul lui Confucius, bazat mai mult pe idei filozofice decât religioase, – și cultul lui Budha, cel mai popular și mai moral din toate. Manifestările inspirate de acestea, sau purtând direct semnele lor, se puteau desfășura în voie. Spiritul critic se apleca, deopotrivă, și asupra unor subiecte laice și asupra unor subiecte religioase. Judecătorii, mai cu seamă, alcătuiau o țintă curentă a săgeților critice. Se întâmplă însă ca de multe ori această critică să nu fie îndeajuns de obiectivă, și nici îndeajuns de artistic realizată. Nici zeii nu erau întotdeauna cruțați. În piesele cu conținuturi sau cu implicații religioase, puteau fi aduse pe scenă toate zeitățile locale, atât cele majore cât și cele minore, atât cele favorabile umanității cât și cele ostile acesteia. Erau figurate pe scenă și cele zece infernuri ale mitologiei naționale, cu toate straturile lor, în număr de șaptezeci și două. Dar, până la sfârșit, toate deznodămintele pieselor erau fericite: sufletele nu rămân pentru eternitate aici, ci după expiație li se deschide perspectiva unei vieți mai liniștite.

Să ne întoarcem, pentru a completa imaginea celor de mai sus, la unele aspecte practice ale reprezentațiilor de teatru. Manifestările moderne ale teatrului chinez



Teatrul indian. Dansatoare.
(Sculptură din secolul VIII-IX d. Ch.).



Teatrul persan. Mahomed desemnând
ca succesor pe ginerele său, Ali.
(Miniatură persană
din secolul al XVI-lea).



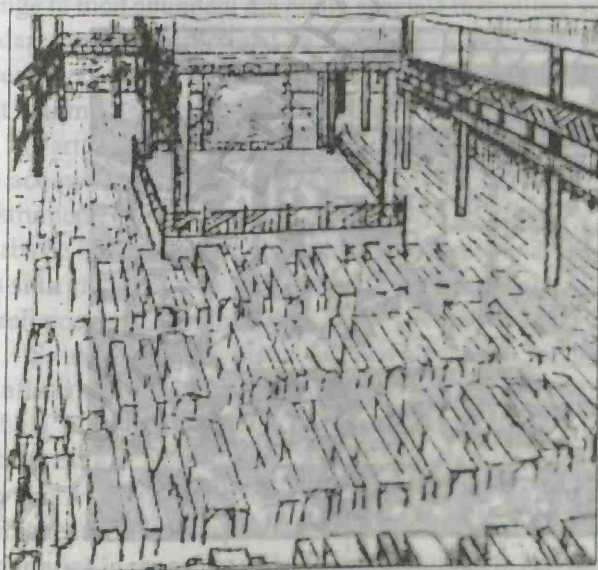


Actori chinezi:
împăratul (stânga) și un
general (dreapta).
(După Arlington, op. cit.).

Scenă
dintr-o comedie chineză.
(După Arlington, op. cit.).



Măști din teatrul chinez.



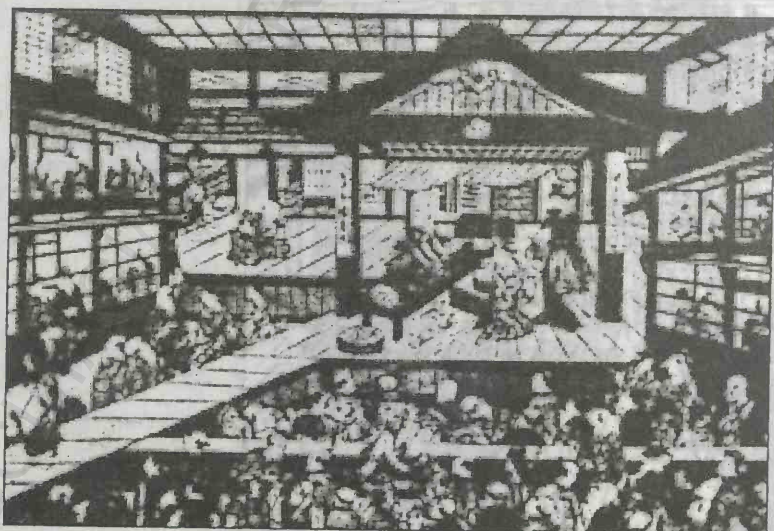
Interiorul unui teatru chinez.
(După Silvio d'Amico, op. cit.).



Măști de actori în piesele *nô*.



Mască feminină dintr-o piesă *nô*.



Teatrul japonez. Interiorul unui teatru *Kabuki*.
(Pictură japoneză din secolul al XVII-lea).

păstrează încă multe elemente și înfățișări ale acestora; aici, evoluția lucrurilor s-a desfășurat cu ritmuri incomparabil mai lente decât în mediul nostru occidental.

Actorii nu se bucurau de prea multă considerație socială. Foarte mulți erau recrutați din sclavi; alții proveneau din copii vânduți de părinții lor, din copii furați sau din copii găsiți. Duceau mai mult o viață ambulantă. Activitatea lor n-avea caracter de constanță; erau angajați în mod temporar, pentru diferite serbări civile sau religioase, pentru ceremonii ocazionale, pentru reprezentații organizate cu prilejul anumitor evenimente sociale sau politice. Plata ce li se oferea era mică, aproape mizerabilă.

Câteodată, rolurile feminine erau interpretate de femei; de cele mai multe ori, însă, ele erau atribuite actorilor tineri. Jocul n-avea sobrietate, în special din cauza abundenței de elemente mimice: acrobații, jocuri de echilibristică, figurări, poze curioase și grotești, gesturi simbolice, jonglerii etc. Actorii nu-și știau bine rolurile; adeseori suflerii îi urmau pas cu pas, chiar pe scenă. Textele erau rostite pe un ton subțire, nenatural, cu destulă pornire declamatorie în el, dar lipsit de gravitate. Această declamație teatrală era de fapt o melopee monotonă, în care intensitatea pasiunilor era exprimată nu prin valori concentrate sau prin articulări intime ale cuvântului și ale intonației, ci prin coborări sau urcări exterioare ale vocii. Costumele se integrău și ele în această notă: erau făcute din mătăsuri lucitoare, de culori stridente, păstrau caractere arhaice și dădeau în totul o magnificență ireală, spectaculoasă dar neimpunătoare, prin lipsa ei de verosimilitate. Putem contempla imaginea lor, în picturile de pe vechile porțelanuri. Realismul scenic din vechiul teatru chinez lua adeseori forme naive. Nu se știa, de pildă, să se facă figurări discrete; fardul nu mai era fard, adică o culoare de moment a pielii, ci uneori se transforma într-un adevărat tatuaj; pentru a se figura o luptă, curgea sânge în mod abundent din pungi speciale disimulate sub veșminte etc. Cât despre redarea stărilor sufletești, de bucurie sau de durere, de groază sau de pasiune, aceasta era făcută cu intensitate, în așa fel încât faptele de pe scenă să se apropie cât mai mult sau chiar să se confunde cu reprezentarea realității.

Partea muzicală era bine reprezentată. De regulă, declamația poetică se făcea cu acompaniament muzical. Faptul este încă frecvent în teatrul modern chinez. Instrumentele folosite azi nu sunt departe de cele ce se practicau în antichitate. E vorba de instrumente de corzi, de suflat, la care se adăugau timpane și tam-tam-uri. Ca și la greci, muzica avea și o semnificație rituală, făcând parte din legile civile și religioase ale comunității.

Situația dansului, însă, a fost mai inegală, în Trecutul foarte îndepărtat, dansul se afla la chinezi în mare cinste. Erau dansuri în onoarea Fiului Cerului, pe care trebuia să le execute înșiși fiii împăratului. Dar, cu timpul, dansul și-a pierdut acest prestigiu. Nota lui sacră a alunecat încetul cu încetul pe panta divertismentului și a unor voluptăți rudimentare. Totuși, trupele de dansatori s-au menținut în mod permanent, fiind întreținute chiar de către curtea imperială. Ele susțineau partea coregrafică în reprezentațiile de teatru, figurau în ceremoniile publice, compuneau

spectacole de balet și jucau pantomime. În orașele de provincie, manifestările acestor trupe se amestecau adesea cu jongleri, cu șamatori și cu dresori de animale. În ce privește concepția chineză de dans, aceasta avea trăsături comune cu cea indiană; ea consta mai mult din poze și inflexiuni ale corpului decât din înlănțuiri ale mișcărilor, susținute de o idee conducătoare.

4. Opere dramatice

O clasificare, în general admisă de către știința literară, stabilește în teatrul chinez șapte categorii de piese:

a. drame *istorice*: stilul lor este îngrijit, și subiectele se bucură de principală prețuire publică;

b. drame *miraculoase*, în care materialul aventurilor puse în scenă este luat în bună parte din superstițiile populare;

c. drame *judiciare*; acestea pun în scenă o seamă de afaceri celebre despre care analele Chinei vorbesc cu interes; dramatizarea scoate în evidență aici trei serii de fapte monstruozitatea crimei, înțelepciunea justiției și a judecătorilor, necesitatea expiației; conținutul lor de reportaj le face mai puțin literare decât pe celelalte, însă reprezentarea lor a pasionat întotdeauna mulțimea spectatorilor;

d. drame *domestice*, cuprinzând scene de moravuri, întâmplări obișnuite din viață, conflicte de familie etc.;

e. drame de *caracter*, mai puține la număr, dar interesante prin felul cum aduc în teatru principiile moralei chineze;

f. comedii de *intrigă*; față de celelalte categorii de piese dramatice, acestea sunt cele mai numeroase; multe din situațiile lor, în care acțiunea este condusă de către curtezane sau de către „entremetteuses“, ne amintesc, prin îndrăznelile lor licențioase, de spiritul comediilor lui Aristofan și ale lui Plaut;

g. drame *mitologice*, în care apar numeroase elemente de operă și de feerie.

Cea mai cuprinzătoare imagine a teatrului chinez, după cum am mai spus, o putem avea din colecția „Cele o sută de drame ale dinastiei Yuan“. Vom face apel la ea pentru câteva rezumări, menite să ne exemplifice cele arătate mai sus.

Nemângâierea împăratului Han. E o dramă istorică, al cărei subiect tratează despre un eveniment celebru în cronica tătară. Faptul a inspirat pe mulți artiști ai Chinei vechi: pictori, poeți, dramaturgi. Teatrul, însă, i-a dat cea mai largă popularizare.

Drama începe prin apariția pe scenă a lui Hancen Yu, hanul tătarilor, care se anunță publicului cu cuvintele: „Sunt Hancen Yu, vechi locuitor al acestor pustiuri nisipoase, singurul stăpân al ținuturilor de la miazănoapte; meseria noastră este vânatoarea sălbatică; ocupația noastră de căpetenie este războiul“. A venit în fruntea unei armate de o sută de mii de oameni, ca să ceară împăratului Han mâna unei principese din familia imperială chineză și un tratat de alianță cu China.

Ce se întâmplase între timp? Împăratul Han își desființase vechiul său harem și acum se preocupa să-și constituie un altul. Agenții lui cutreierau țara ca să găsească pentru aceasta femeile cele mai frumoase. Multe familii vedeau în propunerile agenților o cinste, și chiar încăreau cu daruri pe ministrul Mau Yen-ceo, demnitarul care dirija alegerea. În ținutul Cingtu, ministrul a întâlnit pe Ceao Keun, o fată tânără de o frumusețe răpitoare. Cum însă tatăl său, un fermier sărac, nu putea plăti suma cerută de Mau Yen-ceo, acesta i-a desfigurat portretul pentru ca atenția regelui să nu se oprească asupra lui; pe deasupra, a făcut-o și prizonieră.

Fata trăia închisă într-o aripă izolată a palatului. Într-o seară, pe când se plimba prin grădinile sale, împăratul a rămas impresionat de niște sunete armonioase de luth ce veneau din apropiere. A cerut să-i fie adusă cântăreța. Era Ceao Keun, prizoniera. Împăratul s-a simțit dintr-o dată fermecat de frumusețea tinerei fete. După ce aceasta i-a povestit chinurile îndurate din cauza ministrului nemilos, împăratul a dispus întemnițarea acestuia, iar pe Ceao Keun a făcut-o principesă imperială.

Însă Mau Yen-ceo, ministrul perfid, nu s-a lăsat întemnițat. Prevăzând ce i s-ar putea întâmpla, s-a refugiat din timp în tabăra tătarilor, stăpânit cu cruzime de dorința de a se răzbuna. Aici, cere să vadă pe regele tătar și în fața acestuia urzește o intrigă îngrozitoare. Îi spune, anume, că frumoasa principesă Ceao Keun ar fi răspuns cu bucurie la cererea solului său, dar că împăratul Han s-a opus; ba mai mult, l-a și condamnat la moarte pentru că a îndrăznit să-i atragă atenția asupra felului cum acest refuz ar putea să zdruncine pacea dintre cele două popoare. În concluzie, înmânându-i portretul fetei, intrigantul a adăugat: „trimiteți un nou mesager; sunt încredințat că de astă dată cererea vă va fi împlinită!“.

Ne aflăm, din nou, la curtea împăratului Han. Ceao Keun este acum favorita și principala soție a suveranului. De dragul ei, împăratul stă aproape tot timpul în harem; treburile statului sunt părăsite, spre marea nemulțumire a supușilor. Cererea hanului tătarăse s-a produs fără întârziere, dar monarhul îndrăgostit a respins-o cu indignare. Drept urmare, ținuturile chineze au fost invadate de tătari. Jalea în țară este mare. Scăparea stă acum în hotărârea principesei. Cu lacrimile în ochi, aceasta cere împăratului Han îngăduința de a se sacrifica, acceptând căsătoria propusă. Îndurerat, constrâns de împrejurări, regele primește. Scena în care regele și curtea sa conduc pe tână principesă pe podul unde trebuia predată emisarului tătar este emoționantă. Toți resimt sfâșietor această durere. Are loc căsătoria hanului tătar; o dată cu aceasta, se dă și ordinul de retragere a trupelor tătare. Dar Ceao Keun nu era ființa care să poată suporta noua ei soartă. Ajunsă la fluviul Iubirii, ce despărțea cele două țări, ea va cere o cupă de vin, va face o libațiune în cinstea împăratului Han și apoi se va arunca în apele fluviului, punându-i astfel capăt zilelor.

Ațiunea, însă, nu se oprește aici. Ceao Keun îi apare împăratului Han în somn, îi anunță că i-a rămas credincioasă, îi spune ce s-a întâmplat și își ia de la el ultimul rămas bun. Împăratul se trezește, tulburat. Curând, știrile venite îi vor confirma visului. Hanul tătar este și el copleșit; emoționat de sacrificiul sublim al principesei, renunță la război și oferă adversarului său pacea.

Împăratul Han continuă să-și strige deznădejdea: „Da, mă voi duce la mormântul ei înverzit în fiecare zi; dar pe ea, pe ea, cum oare ar mai putea-o revedea!“.

Povestea tinerei principese, ca și durerea împăratului au în ele un dramatism intens, mișcător. Lumea chineză încă îi păstrează cultul. Legenda continuă să înfioare sufletul popular. Credința comună afirmă că mormântul încă există și că el rămâne mereu verde, în vreme ce în jur totul este uscat de vânturile și arșița deșertului.

Cercul de cretă. Subiectul acestei piesei, celebră și ea, aduce pe scenă una din acele situații judiciare într-atât de populare, încât aproape că a intrat în legenda chineză.

Asistăm, de fapt, la o transpunere în situații și colorituri chineze a legendei biblice despre judecata regelui Solomon. Facem cunoștință cu o căsnicie chineză poligamică. Soția principală e vicioasă și lipsită de caracter, în vreme ce soția secundară este demnă și onestă. Prima femeie își bate joc de soțul său și are ca amant pe un grefier de tribunal. Cealaltă, deși o fostă curtezană, își respectă soțul și este pătrunsă de sentimente nobile. În complicitate cu amantul său, prima soție își ucide soțul; după aceea denunță tribunalului pe cealaltă soție, ca fiind autoarea omorului. Judecătorul, un om venal și ignorant, condamnă fără probe pe Hai Tang; în plus, îi ia acesteia și copilul, reclamat de soția criminală, pentru ca astfel să-și asigure beneficiul întregii moșteniri.

Lucrurile ar fi luat această cale criminală, dacă judecătorul suprem nu s-ar fi simțit obligat să se ocupe cu mai multă grijă de acest proces neobișnuit. Avea mandat și să pedepsească fără cruțare pe judecătorii nevrednici. Ordonă să se deseneze cu creta un cerc pe pardoseala sălii de judecată, așază în mijlocul acestuia pe copil și ordonă celor două femei să-l tragă fiecare înspre partea ei, urmând să se stabilească astfel cui să revină copilul. De două ori, pe rând, prima soție a câștigat. Paznicii, atunci, se năpustesc cu lovituri brutale asupra nefericitei Hai Tang. În toiul durerilor, aceasta găsește însă tăria să strige: „loviți-mă, prefer să mor sub loviturile voastre decât să rănesc acest copil pe care l-am crescut cu atâta trudă!“ Era ceea ce trebuia, pentru ca judecătorul suprem să-și dea seama de tot. „Destul – va striga el – cercul de cretă a pus în lumină ce e adevăr, și ce e minciună; știm acum care este mama cea adevărată“. Hai Tang primește copilul. Chemați în fața judecătorului, cei doi complici se acuză unul pe altul. Sfârșitul, ca în toate dramele chineze, dă satisfacție adevărului și dreptății. Judecătorul necinstit va fi pedepsit; martorii falși vor primi câte douăzeci și patru de lovituri de baston; în sfârșit, femeia adulteră și concubinul ei vor fi condamnați la moarte lentă, pe o piață publică. Cu alte cuvinte, totul se va încheia în așa fel, încât principiile de morală publică să fie respectate în întregime și ca nevoia populară de justiție distributivă să fie împăcată.

Slavul bogățiilor lui (Avarul). Această piesă e socotită printre cele mai reprezentative comedii de caracter ale literaturii dramatice chineze. Subiectul ei e viu, antrenant, cuprinzând atât situații de vervă și umor satiric, cât și situații mai de adâncime, obligând la reflecții filozofice asupra lucrurilor și asupra oamenilor.

La început, eroul nostru era un om oarecare. A avut însă nenorocul să găsească o comoară, și din acea clipă să devină omul cel mai zgârcit din orașul său. Și înainte era zgârcit, dar sărăcia îi acoperea această trăsătură și faptul trecea astfel neobservat; acum, însă, bogăția i-a scos viciul în lumină, totul contribuind de acum înainte ca aceasta să i se accentueze. În fericirea de care se lasă cuprins, există totuși o umbră: nu are copii, nu de altceva, dar care după moartea lui să-i întrețină cultul. Se gândește deci să cumpere unul, ceea ce și face. A găsit însă mijlocul său nu plătească nimic, pretextând că prețul cumpărării a fost obligația ce și-a luat-o de a hrăni copilul.

Eroul nostru a îmbătrânit. Zgârcenia lui, departe de a se atenua, a crescut. Își refuză, din cauza zgârceniei, chiar și dorințe elementare. Totuși, într-o zi n-a mai putut rezista poftei de a mânca friptură de rață. Iată-l, deci, tratând cu negustorul prețul fripturii, și în același timp înmuindu-și din plin toate cele cinci degete de la mână în sucul gustos al raței fripte. Bineînțeles, nu s-au ajuns din preț și n-a cumpărat-o. Ajuns acasă, și-a servit masa lui obișnuită din orez fiert în apă, de astă dată însă îmbogățită cu suc de rață friptă, pe care îl sugea cu deliciu de pe degetele unse pe când se afla în taraba negustorului. La fiecare lingură de orez fiert, își sugea câte un deget. S-a întâmplat că la a patra lingură, doborât pe neașteptată de oboseală a adormit. Pe când dormea, cățelul din casă i-a lins degetul ce rămăsese nesupt, pe al cincilea. Deșteptându-se și văzând aceasta, cuprins de mânie și desperare, zgârcitul cade bolnav la pat. Sfârșitul îi este aproape. Cere să vadă sicriul în care fiul său îl va așeza. Acesta îi declară că din dragoste filială ar vrea să-l îngroape în cel mai frumos sicriu cu puțință, făcut din cel mai bun lemn de brad. Deși e pe patul de moarte, zgârcitul se cutremură. Nu! aceasta nu trebuie să se întâmple. N-are atâția bani, pentru o asemenea risipă. El știe că în grajd, într-un colț, se află o varnișă azvârlită: „în aceea să fie pus!”... Și, dacă, eventual, n-ar încăpea în ea, să i se taie trupul în două, dar nu întrebuințându-se barda cea nouă, ca să nu se ciobească, ci cea veche, care este însă bună.

Desigur, zugrăvirile satirice au în exagerările lor o notă de simplism și de naivitate. Totuși, trăsătura de caracter a zgârceniei, mergând cu pornirile ei până la anularea absurdă a vieții și a drepturilor ei elementare, e bine prinsă. Sub acest raport, opera dramatică a autorului chinez – rămas până acum neidentificat – poate sta în rând cu inspirația lui Plaut și a lui Molière.

Exemplificările de mai sus, deși puține și rezumative, ne pot face totuși o idee despre conținutul, culoarea, atmosfera și stilul dramaturgiei chineze. Ne dăm seama că aceasta se mișcă pe registre bogate. Suflul tragic îi lipsește; în schimb, drama și comedia sunt genuri pe care le-a pătruns, ale căror forme și semnificații îi sunt cunoscute. În orice caz, teatrul chinez a înțeles încă de la început că este în misiunea scenei și a poeziei dramatice să zugrăvească moravuri, să le aducă în atenția sensibilă a publicului și astfel să contribuie în linie morală la corectarea sau la perfecționarea lor.

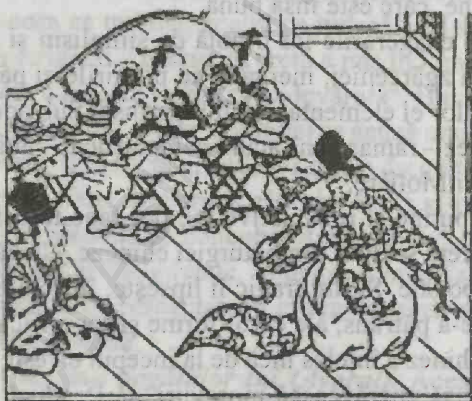
5. Despre teatrul japonez

E nevoie, pentru a întregi această imagine a vieții dramatice în Extremul Orient, să aruncăm câteva priviri sumare și asupra teatrului japonez. Faptul nu e ușor. Ducem încă lipsă de documentația necesară. Știm, cu precizie, că teatrul japonez este foarte vechi; mai știm că regula tradițională de a se întrebuința în dramă sau în comedie numai două personaje n-a îngăduit literaturii dramatice să aibă în subiectele sale prea multă varietate. Textele, însă, ne sunt cu totul necunoscute. Dispunem de ceva mai multe date, în ce privește organizarea spectacolelor, felul lor de desfășurare, arhitectura teatrelor, costumația, acompaniamentul muzical și, în genere, mișcarea scenică. Aceasta, pentru că întocmai ca și la chinezi, în manifestările moderne de teatru japonez spiritul tradiționalist al poporului a păstrat multe date și înfățișări vechi.

Se crede că teatrul japonez a fost tot atât de mult în stima poporului, ca și la greci. În orice caz, teatrul japonez oferă mai multe puncte de apropiere cu cel grec, decât teatrul chinez. S-a remarcat – și, probabil, nu fără dreptate – că și teritoriul japonez seamănă cu acela în cadrul căruia a putut înflori teatrul grec: munți, coaste, țărmuri dantelate, ținuturi insulare, întrepătrunderi continue ale apei cu pământul și, pe deasupra, aceleași colorituri ale luminii, ale valurilor și ale cerului.

Tradiția amintește despre niște cuvinte nebunești (*Kiyôghên*), alcătuind un fel de act bufon, ce era intercalat în desfășurarea spectacolelor. Critica se întreabă dacă nu e cazul să vedem în aceasta ceva semănător ditirambului, din care știm că s-au dezvoltat tragedia și drama satirică.

E clar că și teatrul japonez a început prin a avea caracter religios, după cum e clar că, evoluând, el și-a asociat din ce în ce mai multe element profane. În cel fel s-a făcut această tranziție, prin ce trepte și cu ce mijloace, e mai greu de stabilit.



Teatrul japonez. Reprezentarea unei *nô*.
(După o gravură japoneză în lemn).

Se bănuiește că, la un moment dat, întrucât legendele divine nu mai puteau realiza destul dramatism pe scenă, acțiunea a trebuit să fie întărită prin elemente epice, adică prin fapte curajoase și însuflețire ale eroilor. O dată ce asemenea împrumuturi au fost încetățenite, subiectele dramatice s-au putut înmulți în mod simțitor. Și aici, s-au făcut apropieri de greci: astfel, luptele epice dintre Taira și Minamoto, frecvente în dramaturgia japoneză, au fost asemănată cu lunga rivalitate dintre Atrizi și Pelopizi.

Pieșele vechi, așa-numitele *nô*, erau jucate numai cu doi interpreți.

Dialogul propriu-zis, marcând acțiune și situații, a început să se dezvolte doar târziu, în secolul al XVI-lea d.Ch. cercetătorii au stabilit existența unui personaj care avea rolul de intermediar poetic între actori și spectatori. Uneori acesta se adresa publicului, lămurindu-i sau interpretându-i situații din piesă; alteori se întorcea spre actori, îndemnându-i, dându-le sfaturi, făcându-le curaj sau chiar certându-i pentru jocul și comportarea lor. S-a spus că funcțiunea acestui personaj ar fi avut puncte de asemănare cu aceea a corului din dramele grecești.

Punerea în scenă a pieselor *nô* era condusă cu grijă și demnitate. Costumele aveau o măreție sobră; pe lângă rolul lor decorativ, aveau și semnificații rituale. Nu se urmărea obținerea de efecte artificiale; legătura între scenă și public se făcea direct, fără a se recurge la procedee iluzioniste. Maska avea o întrebuințare mai restrânsă decât la greci; o purtau protagoniștii și actorii care jucau rolurile feminine sau personaje supranaturale. Toate acestea ne obligă să credem că reprezentațiile dramatice în cauză aduceau pe scenă nu simple prilejuri de divertisment, ci subiecte de un ordin mai grav, mergând până la semnificații morale și religioase. Cu alte cuvinte, ele ar fi însemnat în teatrul japonez ceea ce au însemnat la greci dramele eschiliene.

Jocul actorilor era făcut din expresii ritmate ce puteau să varieze bogat, de la gesturi încete, abia perceptibile, până la mișcări vii și precipitate. De remarcant, însă, că și unele și celelalte erau conduse cu un rar simț al preciziei. Semnele convenționale abundau, formând o bogăție caracteristică în această artă scenică. Împletite de aproape cu ritmări muzicale, ele alcătuiau un instrument sensibil și armonios pentru a exprima gama sentimentelor omenești.

Decadența teatrului clasic japonez, deși petrecută de curând (sec. XVII-XVIII d.Ch.), s-a produs în forme asemănătoare cu cea din antichitatea greco-romană. Textul poetic, cu implicații de gândire și de sensibilitate superioară, a fost eliminat de către reprezentații ușoare, făcute din dans, din mimică și din jocuri de marionete. Cu alte cuvinte, pieselor *nô* le-au urmat piesele *Kabuki*. O dată cu acestea, publicul cultivat a început să se depărteze de teatru. Poziția actorului s-a degradat și ea. În piesele *nô* adesea autorii își interpretau ei înșiși rolurile principale, așa cum la greci făcuseră Eschil, Sofocle și Aristofan. O dată cu piesele *Kabuki*, această tradiție nobilă va înceta; de acum înainte, rolurile vor rămâne doar pe seama actorilor de profesie, socotiți ca elemente sociale inferioare, întocmai ca histrionii la romani. Samuraii, ca păstrători ai tradițiilor naționale, vor socoti de datoria lor de a nu mai asista la reprezentațiile de teatru. Inspirația poetică, de acum înainte, va lăsa din ce în ce mai mult de dorit; nu va mai aspira la înălțimi spirituale, ci se va lăsa prinsă cu ușurință de gusturi scăzute și vulgarizatoare. Tendința de a se pune accentul pe latura materială a spectacolelor va constrânge drepturile spiritului să intre tot mai mult în umbră. Faptul se va vedea, mai cu seamă, în alegerea și compunerea subiectelor: acestea vor aluneca înspre un realism brutal, neartistic, alimentat cu intrigi complicate și doritoare de efecte senzaționale. Textele literare vor fi din ce în

ce mai sărace, mai sterile; în schimb, luxul scenic va spori în mod simțitor, aducând astfel o slabă compensație crizei poetice și crizei morale din teatru.

6. Încheiere

Teatrul chinez și teatrul japonez trebuie judecate după alte criterii decât acelea ale teatrului nostru european. Au un alt ritm, alte colorituri, alt timp de desfășurare și, în general, altă expresie poetică. Evoluția lor a fost mai înceată. În epoci relativ moderne, ele își păstrează încă forme vechi. Antichitatea lor s-a prelungit mult, până aproape în timpurile noastre, în pas cu evoluția socială respectivă. Explicația stă în aceea că orientarea lor tradiționalistă, cu un cult foarte marcat al formelor strămoșești, le-a ținut departe de spiritul mai viu al inovațiilor moderne.

Totuși, atât în teatrul vechi chinez cât și în cel japonez, se pot recunoaște fapte de structură și fapte de evoluție asemănătoare cu cele din teatrul grec. Pe unele din acestea le-am menționat în dezvoltările de mai sus. Ce trebuie să deducem, oare, din această împrejurare? Critica și cercetările de specialitate s-au întrebat mult asupra problemei și continuă să se întrebe. Este vorba de ecouri și influențe exercitate de către teatrul grec, sau de fapte care au răsărit spontan, prin intuiția și puterile locale de creație? Sunt în joc forme și manifestări propagate pe căi istorice, sau sunt fapte care țin de însăși natura teatrului și de evoluția lui firească?

E greu să afirmăm că pătrunderea teatrului grec s-a putut produce, cu tărie, până în puncte atât de îndepărtate. În orice caz, istoria vine în această chestiune cel mult cu supoziții, nu și cu fapte precise. Ecouri, bineînțeles, au existat. Cât despre o influență susținută, bazată pe raporturi, pe afinități și pe adeziuni spirituale, e riscant să se vorbească. Mai legitimă rămâne deci cealaltă părere. Formele teatrului chinez și japonez s-au configurat spontan, pe baza condițiilor specifice social-economice. Aceste popoare au avut, în înseși trăsăturile lor constitutive ca factori de cultură, chemarea și înțelegerea ideii de teatru.

Capitolul XXII

UN ALT TEATRU ASIATIC: TEATRUL PERSAN

1. O precizare prealabilă cu privire la antichitatea acestui teatru

Prin capitolul de față ne abatem de la linia cronologică a antichității propriu-zise. Faptele despre care ne vom ocupa în cuprinsul lui se situează relativ târziu, după cucerirea Persiei de către arabi, care s-a petrecut în secolele IX-X d.Ch. Cât despre operele dramatice asupra cărora ne vom opri, unele păreri de specialitate pretind că ele ar data din secolul al XV-lea, constituind niște piese asemănătoare cu misterele medievale din Occident și alcătuind astfel o replică orientală a ideii aduse în viața teatrului de către drama creștină. De fapt, din secolul al XV-lea ar data doar transpunerea lor în limba persană; în realitate, ele au fost compuse și jucate cu mult înainte în limba arabă, într-o epocă greu de determinat, de către populațiile *șiite*, adică populațiile persane care după marea schismă – ce separă și azi pe turci de persi – a rămas credincioasă tradițiilor naționale. Pentru poporul în sânul căruia s-a dezvoltat, acest teatru a însemnat întâia sa concepție dramatică, întâia transpunere pe scenă a unei concepții naționale de viață, deci – dacă se poate spune așa – a reprezentat antichitatea sa în materie de teatru. Asemănarea cu misterele din teatrul religios european, deși împărtășită de cercetători cu autoritate, rămâne totuși discutabilă. Mult mai întemeiată pare cealaltă opinie; aceea care stabilește filiații caracteristice între drama greacă și *treazies*-urile persane. Cultura arabă a avut încă de la început un mare respect pentru cultura greacă. Arabii traduceau cu interes operele celebre ale antichității elene. Persanii, ei propriu-zis, i-au disprețuit mult pe greci, considerându-i barbari; însă, prin intermediul arab, au putut veni în contact cu cultura acestora, și bineînțeles le-au simțit influența. Dramelor persane li s-au găsit puncte de asemănare cu Eschil și într-o anumită măsură și cu Euripide. Erau concepute simplu, ascultând parcă de regulile fixate de Aristotel în *Poetica*. Acțiunea decurgea liniar, cu peripecii

puține, desfășurându-se asupra ei înșeși, în jurul unui punct fix. Totul era învăluit într-un ton religios gras, stăruitor, de natură să pună în lumină sentimentul durerii, ca esență a vieții și a frământării omenești. E drept, armonia ce se desprindea din toate acestea nu mai era ca în dramele grecești o armonie limpede, euristică, ci cuprindea mai degrabă accente stranii, ca niște sunete funebre, făcute să impresioneze adânc inimile spectatorilor. Soarta martirilor e marcată cu tragism, în așa fel încât în orice moment să smulgă lacrimi și suspine. Atmosfera lirică stăruie tot timpul, predominând asupra acțiunii. Corul, ca personaj, a dispărut; în schimb, monodia lui a trecut pe seama protagonistului, care adeseori în cursul acțiunii intonează rugăciuni și imnuri.

Cercetătorii de specialitate și-au mai îndreptat privirile și într-o altă direcție. S-au întrebat, anume, dacă dramele persane n-ar trebui puse mai degrabă în legătură cu dramele sanscritice. Curând, însă, această ipoteză a fost înlăturată. Dramele persane erau mult prea simple, în raport cu poetica sanscrită, despre care ne amintim că se prezenta ca o încrengătură extrem de complicată de genuri și nomenclaturi. Cel mult, între cele două serii de drame au fost identificate unele asemănări de organizare materială. De pildă: desfășurarea jocurilor scenice pe niște estrade mobile improvizate la răscruci de străzi sau pe piețe deschise, sărăcia decorului ș.a. Hindușii, ca și chinezii, au cultivat pe scenele lor dramatice piese de caracter diferit, alternând repertorii serioase cu altele vesele, și deopotrivă repertorii religioase cu altele laice. Spre deosebire de aceștia, persanii n-au urcat pe scenă decât subiecte religioase. Faptul e important; el îndepărtează cu totul ipoteza influenței hinduse, obligându-ne să căutăm izvoarele teatrului persan în alte direcții.

2. Câteva date istorice

Mișcarea literară în care trebuie să încadrăm producția persană de teatru a început după cucerirea țării de către arabi și după convertirea populației la religia mahomedană. Prin această cucerire Persia, departe de a-și înceta existența, a renăscut la o viață nouă. Și-a constituit o civilizație regenerată, fără a se depărta radical de tradițiile ei naționale.

Cucerirea musulmană a fost resimțită cu un lung sentiment de durere, dar nu și de înfrângere. Feudatarii din apropiere de Bagdad, reședința califatului, au primit situația mai cu supunere; în schimb, feudatarii mai îndepărtați și guvernatorii provinciilor orientale au ținut să ducă o politică de emancipare. În această acțiune, au căutat să se sprijine pe populațiile de bază ale țării, și mai cu samă pe pătura micilor proprietari rurali, ca fiind cea mai legată de obiceiurile locului. Pentru a câștiga încrederea acestora și pentru a le încălzi inimile, principii conducători s-au gândit să reactualizeze cultul tradițiilor istorice și naționale, cu amintirea dinastiilor din trecut și cu faptele legendare ale eroilor. Principii în cauză se convertiseră de mult la islamism; aceasta, însă, nu-i împiedica să glorifice o religie și un trecut național în care trebuia să troneze spiritul lui Zoroastru. S-au înconjurat

de poeți și cântăreți. La curțile lor, aceștia au început să găsească sprijin și un climat favorabil de manifestare. Vechile balade populare au fost readuse în mare cinste. Un spirit de emulație punea stăpânire pe cugetele poezilor persani, a căror artă începea din nou să-și croiască drumuri sigure și luminoase.

În secolul al X-lea, poetul Firdusi, care a trăit multă vreme pe lângă sultanul Mahmud, cel mai vestit susținător al acestei renașteri literare, a compus *Schâh-Namâh*, poem ilustru despre vechii regi ai Persiei, însumând șaizeci de mii de *béits*-uri sau versuri. Într-un moment – după cum remarcă Sainte-Beuve – în care Franța se afla după agonia ultimilor Carolingieni în plină epocă de fier sau epocă barbară, Persia adăpostea un mare poet popular, ale cărui cântece circulau din gură în gură ca niște bunuri comune, cristalizând în ele geniul și temperamentul întregului popor.

În mișcarea literară amintită se înscrie și teatrul. Dramele persane și-au împrumutat subiectele din istoria musulmană. Viața profetului Mohamed și a principilor din familia sa stă în centrul acestor subiecte. Alături de acestea găsim și subiecte scoase din diferite comentarii arabe asupra Coranului. Cele mai de seamă subiecte, acelea în care putem recunoaște mai bine concepția persană și o vibrație mai intensă a sentimentului național, sunt date de moartea lui Ali, ginerele profetului, și a fiilor săi Hasan și Husein. *Treazies*-urile, adică dramele vechi persane, dătoresc acestor subiecte din urmă principala lor realizare.

Istoriceste vorbind, iată care sunt faptele. Mohamed și-a desemnat urmașul în persoana ginerelui său Ali, supranumit Leul lui Alah (Ecedulah). După moartea profetului, acesta a fost constrâns să cedeze califatul, întâi lui Abu-Bekr, apoi lui Omar, și în cele din urmă lui Osman. Abia după aceștia, deci în al patrulea rând, a putut și el să guverneze. Dar faptul n-a durat decât câțiva ani, pentru că Ali a fost asasinat de către adversari fanatici pe pragul moscheii din Kufa. Cu soția sa, Fatma, fiica unică a profetului, Ali a avut doi fii: pe Hasan și pe Husein. Primul a murit la Medina, se crede otrăvit de către soția sa, fiică a califului Mohavia; celălalt a pierit și el în deșertul Karbela, măcelărit de către soldații califului Yezid, fiul și succesorul lui Mohavia. Legenda pretinde că Husein ar fi căpătat treizeci și trei de răni și că n-a părăsit lupta decât o dată cu scurgerea ultimului strop de viață. După cădere i s-a tăiat capul, pentru a fi trimis la Damasc. Sora sa Renid, împreună cu femeile din harem, au fost luate prizoniere și târate cu lanțuri la mâini, desculțe, în orașul califului. Din moartea celor doi imami, Hasan și Husein, s-a născut marea schismă care a despărțit pentru totdeauna pe perși de turci. Primii, recunoscând succesiunea la califat ca istorică și legitimă, au primit denumirea de *suniți*; ceilalți, negând atât din punct de vedere civil cât și din punct de vedere religios autoritatea acestei succesiuni, s-a numit *șiiți*.

Adversitatea dintre suniți și șiiți a continuat multă vreme. Cele două tabere, se acuzau reciproc de erezie. Califii omeiazi, de la Mohavia până la Omar al II-lea, ordonaseră ca în fiecare zi, în rugăciunile publice, să se rostească blesteme împotriva lui Ali și a întregii lui rase. Abia târziu, în anul 367 după *egira*¹, această

1. Fuga lui Mahomed de la Mecca la Medina, dată de la care începe era mohamedană (anul 622 d.Ch.).

ură s-a stins cu totul; în memoria lui Ali s-a construit atunci un mormânt somptuos, pe care persanii l-au numit: *templul împărțitorilor de lumini*. Șiiții, considerând pe Ali și pe succesorii săi ca singuri moștenitori legitimi ai profetului, au pus schisma sub numele lui Ali și au dat astfel naștere mai multor dinastii: Alizii, Fatimiștii, Edriciții și Ismailienii. Dintre toate, cea mai glorificată a fost dinastia Alizilor. Dramaturgia persană i-a consacrat, și ea, principala sa preocupare.

3. Treazies-urile

Să ne apropiem, acum, de conținutul câtorva din cele mai cunoscute *treazies-uri* persane. Pentru aceasta, împrumutăm din traduceri, studiile și comentariile făcute la jumătatea secolului trecut de către Alexandru Ceodzko, fost consul al Rusiei în Persia, filolog celebru, numit mai târziu profesor de literatură slavă la College de France, considerat încă și astăzi drept un mare cunoscător în materie de dramaturgie veche persană.

a. Trimisul lui Dumnezeu. Profetul Mahomed este înștiințat de către un mesager divin că nepoții săi Hasan și Husein sunt destinați martiriului, dar nu pentru că ar fi comis greșeli, ci pentru că au fost aleși ca răscumpărători ai poporului de credință islamică. Mohamed, cel dintâi, își dă seama de importanța acestei înștiințări. Nu se opune voinței divine, dar găsește potrivit să prevină pe Fatma și pe Ali, părinții celor doi copii ce urmează să fie sacrificați. Tatăl se resemnează; mama, însă, înțelege să protesteze. Cuvintele stăruitoare ale profetului îi potolesc furtuna din inimă. Fatma consimte să devină „cea mai nefericită dintre mame“, dar cere ca în ziua nefastă să se afle în apropierea fiilor săi, pentru a împărtași cu ei aceeași soartă. Profetul se străduiește s-o abată de la acest gând, spunându-i că jertfa lor va fi venerată din veac în veac, de către toți oamenii și toate popoarele credinței adevărate.

Fapta a dat dispoziții să se construiască două morminte. Primul va fi acoperit cu o pânză verde, celălalt cu un covor stacojiu. Ea, fiica sa Zeineb și slujitoarele lor vor îmbrăca haine cernite. Se vor împărți haine de doliu și femeilor beduine, pentru ca astfel înveșmântate să plângă pe mormintele în care vor fi depuși cei doi martiri. La plânsetele sfâșietoare ale Fatmei se adaugă și plânsetele mai reținute, mai resemnate, ale lui Ali.

Hasan și Husein, mirați de toate aceste pregătiri, cer explicații. Li se spune totul. Primesc cu seninătate martiriul ce le-a fost prezis; departe de a izbucni în proteste, mulțumesc divinității că în schimbul câtorva picături de sânge vărsate din trupurile lor vor putea să se bucure de fericirea cerului. Au o singură dorință: ca jertfele lor să răscumpere păcate ale celor de aceeași credință cu ei.

Drama cuprinde remarcabile frumuseți lirice. Mohamed, consimțind ca nefericita mamă să îmbrace haina de doliu încă înainte de producerea catastrofei, îi spune:

„Fie, îndurerată mamă, îmbracă-te de pe acum în hainele cernite pe care ți le-ai pregătit. Gemetele tale răsună prelung, din înălțimile în care strălucește luna până în adâncul prăpăstiilor. Lasă ca sângele tău roșu ca

macul să se prelingă pe mătasea obrazilor tăi. Desfă-ți pletele și lasă-le să fluture în bătaia vântului pe care ni-l trimite acest cer nemilos!”

Nu suntem departe, ca accent liric, de lamentațiile Hecubei, eroina lui Euripide. La mormântul fiilor săi, Fatma se lamentează:

„O, durere! Sfășie-mi inima, așa cum otrava va trebuie să sfășie inima lui Hasan. Și voi, lacrimi, curgeți calde și amare, curgeți din belșug!... Cum aș vrea ca lacrimile ce curg din ochii lui Husein să-mi ajute să mor! Vai, Hasan! Un râu întreg se scurge din ochii mei. De ce nu pot să îndulcesc puterea otravei care te va răpune!... Și tu, Husein, află că adun în inima mea toată setea și toată arșița pe care va trebui să le înduri în deșert. Ard, Hasan! Suferința pe care trupul tău va trebui s-o îndure într-o zi, eu o resimt de pe acum în inima mea; durerea, iată otrava ce-mi macină ființa! Husein, află că eu, mama, am fost înaintea ta în deșertul Karbela! Oh, cum mă chinuia setea! Voi femei, din Medina, suspinați, strigați ca o leoaică după puii ce i s-au răpit; împlețiți durerea voastră cu durerea mamei lui Husein! Cu lacrimile din ochii voștri stingeți-mi focul ce mă topește! Să ne luăm doliul, chiar înainte de moartea copiilor! Să îngenunchem, deci, pe marginea acestor morminte! Să lăsăm ca din inimile noastre să se prelingă sânge. Să dăm drum liber suspinelor, să plângem!”

b. Moartea profetului Mahomed. Mahomed, doritor să părăsească lumea – această vale a plângerii – cu un ceas mai devreme, cere lui Alah să-l dezlege de misiunea pe care i-a încredințat-o și să-l cheme la dânsul. Alah i-a acordat această favoare. Iată-ne acum la moscheea din Medina, unde profetul a oficiat ultima sa slujbă religioasă. Luându-și rămas bun de la poporul, de la familia și de la credincioșii săi, profetul declară că înainte de a se înfățișa părintelui ceresc ar vrea să audă plângerile aceloră cărora cu voie sau fără voie le-a greșit vreodată în viață.

Desprinzându-se din rânduri, un beduin, Seade, îi amintește profetului că o dată, pe când în plină glorie și putere se întoarce de la Taief la Mecca, se afla și el în mulțimea celor care se îngrămădeau să-i sărute cu recunoștință vârful piciorului. În clipa aceea, ridicând biciul ca să lovească în cămilă, profetul a izbit din greșeală pe umerii goi ai credinciosului. El, beduinul, este umil, sărac și nefericit, în vreme ce strălucirea și bunătatea profetului sunt nețărmurite. Tocmai de aceea, pentru că este atât de puternic, să lase ca legea talionului să se îplinească până în litera ei. În învățătura sa profetul a spus întotdeauna că pentru fiecare, fie dintre puternicii, fie dintre umilii vieții, va veni o clipă de judecată. În numele credinței în Alah, beduinul roagă pe profet să i se ia în seamă această rugămintă și să i se facă dreptate.

Ascultându-l cu atenție, profetul cere beduinului să-și amintească cu ce bici a fost lovit. I se spune că avea în mână biciul numit *mamșuk*. Selimen, servitorul profetului, e trimis să-l aducă. Lumea murmură, revoltându-se împotriva pretenției absurde a beduinului. Dar acesta se arată neînduplecat, cerând

respectarea legii: „ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, rană pentru rană“. Lacrimile Fatmei, banii pe care i-i oferă Ali, rugămintile lui Hasan și ale lui Husein, rumoarea mulțimii, toate acestea nu izbutesc să-l abată de la convingerea lui că legea talionului trebuie împlinită.

Profetul dă dreptate beduinului. Coranul nu favorizează pe nimeni. Cu atât mai mult cu cât Alah a comunicat legea prin gura lui, de la el trebuie să pornească primul exemplu. Cu ce autoritate s-ar mai înfățișa judecății supreme în ziua marii învieri, dacă azi ar încerca să fugă de pedeapsa ce i se cuvine? Zicând acestea, profetul îi spune beduinului să se apropie, îi pune biciul în mână și-i cere să-l lovească precum prevede legea.

Sevade amintește profetului că a fost lovit pe umerii goi. Poporul e gata să izbucnească, indignat de trufia beduinului. Mohamed, însă, cu un gest liniștitor, îl asigură că beduinul are dreptate; și, smulgându-și îmbrăcămintea, îi spune acestuia că e gata să-i primească lovitură. Dar, în loc de a ridica biciul, beduinul cade în genunchi la picioarele profetului, spunându-i:

„O, neasemănate trimis al lui Alah, din respect pentru gândul la judecata cea din urmă, te iert! Am ținut să știu dacă vrei să se respecte legea și acum sunt lămurit. O, neasemuit profet al iubirii, nu m-am îndoit nici o clipă de aceasta. Altminteri, cum crezi că aș fi îndrăznit eu, cel atât de nemernic, să cer respectarea talionului pe trupul tău cel sfânt?“

O dată justiția umană îndeplinită, profetul se află acum în fața justiției divine. Apare îngerul Azrael, cel însărcinat ca în clipa ultimei lor zvâcniri să primească în mână sufletele muritorilor. Fatma, cu un gest, încearcă să-l îndepărteze; dar profetul, care l-a recunoscut după glasul său lugubru, îi face semn să se apropie. Mohamed este întrebat dacă primește să moară. Își ia rămas bun de la familie. Rugându-se, rostește cuvintele:

„Arbore al trupului meu pământean, scutură-ți acum frunzele tale de toamnă, și îngăduie ca voința lui Alah să se împlinească! Înger al morții, iată-mă-s, sunt gata! Nu mă cruța. Dar aibi milă de poporul meu; cu acest preț, ești liber să-mi iei sufletul, supunându-mă la toate chinurile pe care socotești că le merit!“

După moartea profetului asistăm la adunarea șefilor arabi în moscheea din Medina, pentru a numi pe succesor. Ali, ca soț al Fatmei, copila unică a profetului, se consideră drept descendentul cel mai legitim. Totuși, este ales Abu-Bekr. Prin aceasta, schisma dinăuntru islamismului a început.

c. Fedek. Prin această piesă caracterul propriu-zis religios rămâne oarecum în umbră, pentru ca în schimb să răsară mai în lumină unul istoric. Găsim aici zăgrăvirea luptelor la succesiune după moartea profetului. Mai precis: se

dramatizează uzurparea lui Abu-Bekr și ajutorul pe care i l-a dat Omar, cărui drept recompensă pentru serviciile sale i s-a recunoscut demnitatea de al doilea succesor al lui Mohamed în califat.

Ali, profund întristat de moartea profetului, află cu uimire de alegerea lui Abu-Bekr. Fatma, indignată, îl incită să nu îngăduie uzurparea produsă și să-și apere drepturile. Husein, fiul lor cel mic, este impresionat de lacrimile mamei și cere explicații asupra celor întâmplate. Se înfățișează uzurpatorului și-l somează să părăsească puterea pe care a obținut-o fără îndreptățire. Fatma reeditează și ea un asemenea demers. În ambele încercări rămân fără efect. Abu-Bekr, din înălțimea amvonului în care a predicat profetul, se proclamă succesorul său legitim.

Ali și Fatma află de la mai mulți devotați că rivalul lor a vorbit din amvonul profetului, înainte de a se fi scurs timpul de doliu. Fatma cere soțului său să răzbune această insultă. Însoțit de cei doi fii ai săi, Hasan și Husein, Ali vine la moschee îmbrăcat în haine cernite și se adresează credincioșilor după cum urmează:

„Voi, poporul meu de credincioși, aflați că nimeni în afară de Ali n-are dreptul să succedă profetului! Oameni ai Islamului, ascultați-mă cu toții! Părintele gloriei veșnice m-a numit prietenul său și mi-a încredințat să vă fiu conducător după moartea profetului. Priviți pe fiii mei: două podoabe ale tronului lui Alah! Unul este Hasan, și celălalt este Husein; amândoi reprezintă o nădejde și o binecuvântare a Arabiei. Iată aici și Coranul, pe care stăpânul lumilor l-a coborât pentru noi din cer. Am adunat acestei foi sfinte una câte una și vi le pun acum în față. Amintiți-vă de ceea ce a spus profetul: «Cinstiți Coranul! Cinstiți-l, cum m-ați cinstit pe mine!» Și acum, răspundeți-mi: ați îndeplinit oare aceasta? Nu sunt decât câteva zile de când profetul a închis ochii, și iată-vă strânși aici. Spuneți-mi, în ce scop?»

De aici urmează o întreagă dispută între Omar și Ali, în care elementele de reconstituire istorică se împletesc cu altele de interpretare teologică.

Omar nu contestă autenticitatea textelor sfinte strânse de Ali; pretinde, însă, că și acelea pe care le-a strâns el sunt la fel de autentice, că exprimă tot atât de bine învățăturile și directivele de viață pe care cerul le-a trimis oamenilor. Ali, adresându-se mulțimii, o învinuiește că s-a grăbit să aleagă un nou calif, înainte de a se fi scurs zilele de doliu. Revendică puterea pentru sine, întrucât se simte purtătorul unei misiuni; în acest scop reamintește cuvintele rostite de profet mai demult, la Gantir:

„În ce privește, eu nu sunt decât un steag al orașului Medina; Ali este soarta. Un mărăcin ce mă înțepă în talpa piciorului mă străbate până în fundul inimii. Cine se gândește să dușmănească pe Ali devine propriul meu dușman.”

Omar nu dă îndărăt. Invocă autoritatea lucrului judecat. Acum, când milioane de musulmani au aflat de ridicarea lui Abu-Bekr în scaunul de calif, o schimbare ar fi în detrimentul comunității islamice. Ali continuă să analizeze testamentul profetului și să se prezinte pe sine ca o încarnare a cuvântului sfânt, ca o matcă în stupul de albine al credincioșilor. Până la sfârșit, însă, raționamentele sale rămân fără efect; autoritatea lui Omar este mai tare. Ali se întoarce acasă, fără să fi izbutit a obține ceva. Dar Omar nu se oprește aici. Răzbunător, ține cu orice preț să-și doboare adversarul. Îl urmărește de aproape, pătrunde în locuința lui, o lovește pe Fatma, se luptă cu servitorii și dă foc casei. Ali este prins de soldații lui Omar, legat cu frânghii și dus ca un prizonier de rând pe străzile orașului, până la reședința lui Abu-Bekr. Omar îi cere condamnarea la moarte. Califul declară că ar fi dispus să-i lase viața, dacă ar vrea să recunoască situația de fapt. Ali refuză mai îndârjit ca oricând. În momentul în care Ali se află îngenuncheat în fața butucului, așteptând ca soldații califului să-i reteze capul, sosește și Fatma. Aceasta invocă fierbinte clemența profetului.

Atunci o voce ieșită din adâncimile pământului anunță:

„Popor crud și nedrept, nu-mi tulbura liniștea prin atâta necredință! Amintește-ți de ultimele mele porunci. Altminteri, Alah nu va revărsa asupra voastră nici una din fericirile ce se cuvin credincioșilor!”

Califul tulburat de aceste cuvinte, dă ordin să se desfacă legăturile prizonierului. Ali se reîntoarce la casa lui, înconjurat cu respect de o mulțime de credincioși.

d. Moartea lui Ali. Această dramă continuă pe cea analizată mai sus. Evenimentele la care ne face să asistăm urmează linia unor desfășurări istorice bine cunoscute, cuprinse bineînțeles într-un nimb de legendă sacră. Se numără printre cele mai caracteristice *treazies*-uri, atât ca valoare documentară pentru istoria islamismului, cât și ca frumusețe artistică.

După moartea lui Abu-Bekr și a încă doi succesori ai săi, Omar și Otman, califatul a fost încredințat lui Ali. Istoriceste vorbind, faptul s-a petrecut în anul 35 al egirei sau în anul 655 al erei noastre. Deși trecuseră mai mulți ani de la moartea profetului, frământările pentru succesiune continuau cu asprime. Câtăva vreme, temându-se de versatilitatea unei părți din poporul său, Ali refuzase să primească această demnitate. Avea adversari numeroși, unii constituiți în partide, alții înțelegând să acționeze prin mijloace individuale. În fruntea unuia din aceste partide se afla vestita Aicha, una din văduvele profetului, și bogătașul Mohavia, guvernator al Siriei, întemeietor al dinastiei Omeiazilor.

La începutul dramei, ascultăm rugăciunea pe care Ali o înalță către Alah. Ca linie, ca putere de sentiment și ca simțire a destinului, această rugăciune are în ea măreție și frumuseți ca de tragedie greacă:

„...Stăpâne al îndurării, Stăpâne al veșniciei, de când ai chemat la tine pe Mohamed, suferința mă mistuie. Nimic nu ar putea să umple golul pe care plecarea trimisului tău l-a lăsat aici pe pământ... Părintele oamenilor nu se mai află printre noi. Însă, m-a înștiințat că ai poruncit să mor în noaptea asta. Pumnalul trădătorului Ibn-Meldjem îmi va îneca barba în sânge. Începând din noaptea asta, copiii mei vor fi orfani; nu vor mai avea în lumea aceasta nici prieteni, nici protectori și nici îndrumători. Tu, boltă cerească, pe care stelele se rotesc neconținut, hotărându-ne după voia lor bucuriile și durerile noastre ca oameni, spune-mi, ce vrei cu cruzime de la mine? De ce ai ținut să moară înaintea mea fiica profetului, cea mai aleasă dintre femei? N-am plâns îndeajuns moartea ei; însă, chiar și așa, lacrimile nu mi s-au uscat de pe pleoape, care încă îmi sunt roșii ca un inel de rubine! Și biata mea mamă, și ea, a murit la fel! Doliul după ea n-a luat încă sfârșit și fruntea e plină încă de țărâna în care a trebuit s-o îngrop ca penitent. Întâmplă-se orice s-ar întâmpla, nu vreau să mă mai gândesc la mine! Dar, Stăpâne, poartă de grijă orfanilor mei, căci gândul de a-i lăsa fără sprijin pe pământ nu mi-ar îngădui să închid ochii cu resemnare!...”

Vestea că Ali va trebui să moară în curând produce uluire. Rând pe rând, copiii săi vin să i se prosterneze. Zeineb, una din fiicele sale, a avut un vis tulburător: mama sa, Fatma, cu ochii umflați de lacrimi, i-a anunțat că o așteaptă o grea nefericire. Kulsum, cealaltă fiică, a avut și ea o viziune, nu mai puțin tristă. Ali le confirmă aceste sumbre presimțiri anunțându-le că în curând vor îmbrăca haine de doliu. Trimisul cerului l-a vestit că înainte de revărsatul zorilor va fi ucis de mâna lui Ibn-Meldjem. Însărcinează pe Zeined să devină mama fraților ei mai mici. Copiii încearcă să-l rețină, să-l împiedice de a pleca la moschee. Ali, însă, refuză să se așeze de-a curmezișul destinului. Ajuns la moschee, ordonă muezinului să anunțe începerea rugăciunii. Mulțimea salută în tăcere pătrunderea califului în sanctuar.

Abia s-a prosternat, și lovitura mortală i-a fost dată. Ridicându-se cu greu, Ali rostește cuvinte de resemnare și de invocare divină.

Oameni din mulțime îi răspund la cântări, întocmai ca un cor din tragediile antice:

„Pământul se acoperă de tristețe. Conducătorul nostru adevărat, apărătorul nostru la judecata reînvierii, a căzut sub loviturile unui ucigaș nemernic. Rușine, pentru noi toți! Să plecăm în cenușă capetele noastre atât de vinovate!”

Un strigător public – să zicem, asemenea corifeului antic – continuă aceste reflecții:

„Oameni și demoni, aflați că regele cavalerilor, acela care ne-a condus la victorie în zilele glorioase ale lui Bekr și Husein, a intrat acum în rândurile martirilor. Amvonul din moschee stă acuma mut, căci stăpânul său, imamul nostru, zace aici, aproape, străpuns de fierul tiranilor.”

Fiul lui Ali, condus de o presimțire sumbră, aleargă la moschee. Ia pe brațe trupul însângerat al tatălui său și-l aduce acasă. Copiii și servitorii se strâng cu durere în jurul muribundului. Ali și-a revenit acum în simțiri, dar medicul care l-a examinat declară că rănilor primite sunt mortale, mai cu seamă că pumnalul lui Ibn-Meldjem era înmuiat într-o otravă subtilă. Dintre toți, bătrânul și devotatul servitor Gamber pare cel mai abătut. Îngăduindu-i-se să se apropie de patul califului, acesta declară că își dorește și el moartea:

„O, stăpânul meu! Datoria servitorului e să fie acolo unde e stăpânul său, pentru a-i întinde sub picioare covorul pe care va trebui să calce. Nu s-ar cădea, deci, să intru în mormânt înaintea ta?”

Și pioasa defilare continuă: muezinul Belal imploră pe calif să mai prezideze încă o reuniune a credincioșilor. Ali îi răspunde că puterile îl părăsesc, dar că îl roagă să transmită acestora mesajul său, și anume că instituie pe fiul său mai mare, pe Hasan, ca moștenitor și ca șef pământean și spiritual al poporului lui Alah.

Ali își simte sfârșitul aproape. Își cheamă copiii în jurul său. Adresându-se lui Husein, îi vorbește astfel:

„O scumpul meu Husein, luminează din ochii profetului, vino lângă mine și lasă-mă să te privesc pentru ultima oară! Vai, de acum înainte n-am să mai văd nici aceste bucle mătăsoase și cu parfum de chihlimbar, și nici acest gât frumos pe care buclele alunecă, mângâindu-l. Mă tulbur, la gândul că se apropie momentul suprem în care va trebui să ne despărțim. Nu știu cine îmi ține locul în singurătatea în care vă veți găsi, o, scumpii mei nefericiți!...”

După acestea, Ali își va rosti ultima sa rugăciune:

„Iartă, Stăpâne, acelora care m-au insultat și m-au nedreptăți. Șterge păcatele lor din cartea neagră, și deschide-le îndurării tale!”

4. Caracterizări generale

În literatura dramatică, veche, *treazies*-urile persane ocupă un loc caracteristic. Perioada în care ar trebui să le situăm rămâne în bună parte nedeterminată. Acum, după analizele făcute, putem relua cu mai multă siguranță unele afirmații și păreri expuse în preambulul capitolului de față.

Există, neîndoind, o influență venită din partea dramelor antice. Că această influență s-a produs mai direct, prin pătrunderi și supraviețuiri eleatice în Asia de răsărit și Asia de mijloc, sau că s-au produs indirect, prin intermediul culturii arabe, faptul – în rezultatele lui esențiale – rămâne același. Întocmai ca în tragediile grecești, găsim mai întâi o largă simțire a destinului, atât ca valoare religioasă cât

și ca implicație morală. În fața fatalității de soartă, eroii nu abdică, ci continuă să lupte, cu abnegație, cu înălțime de sentiment și de judecată. Linia fatalității este o linie stăruitoare; ea nu se oprește, de pildă, asupra lui Ali, ci se revarsă asupra familiei, asupra prietenilor și asupra descendenților acestuia. Făptura omenească este privită ca o făptură ce trebuie supusă la probe grele și îndelungi; ideea de credință se leagă cu o idee de suferință și de misiune, aceasta din urmă trebuind să fie îndeplinită cu jertfe, pe deasupra oricăror adversități. Calitatea de conducător de oameni ori de comunități omenești trebuie plătită cu conștiința sacrificiului și cu puterea de a-l face. Lamentațiile alcătuiesc o notă curentă; ele dau dramelor principala lor osatură lirică. Trebuie să precizăm că aceste lamentații au în ele noblețe și demnitate. Privesc departe; nu se opresc la dureri personale, la simplele suferințe ale inimii sau ale omeneșului copleșit de evenimente exterioare, ci pun în cauză o luptă pentru adevăr și soluții morale. Caracterele sunt drepte, liniare, implacabile în hotărârea lor de a primi în față loviturile soartei. Ideea de răzbunare stăpânește multe din gândurile și acțiunile personajelor; ca și în dramele antice, această idee nu apare ca un reflex al urii sau ca o izbucnire pasională, ci reprezintă mai degrabă un imperativ religios și moral. Făptura omenească se bucură de respect și de prețuire; de aici și datoria de a îngropa trupul după moarte, pe care o găsim și aici, fără adâncimea și patetismul din dramele lui Sofocle, dar în orice caz cu o cuprindere îndeajuns de largă și de sigură a semnificației ei umane.

Deopotrivă *treazies*-urile au puncte de asemănare și cu dramele religioase din Evul Mediu occidental. Unele clasificări ale formelor de teatru le și așează în categoria miracolelor și a misterelor. Găsim, ca și în acestea, dramatizarea unor evenimente importante de istorie religioasă unite cu intenția de a se face prin teatru operă de predicăție și de prozelitism. Însă, în cazul de față, nu mai poate fi vorba de vreo influență, directă sau indirectă. Istoriceste vorbind, *treazies*-urile persane s-au constituit cu mult înainte de apariția și dezvoltarea dramelor religioase europene. Ideea de a face din teatru o tribună de prozelitism le aparține; înainte de a fi fost împrumutată de undeva, ea s-a configurat de la sine, prin acea putere și funcțiune naturală a scenei de a intui mersul proceselor omenești, de a lua parte la ele și de a sprijini prin reprezentările ei puncte de vedere dintre cele mai apropiate de simțirea comună.

Acțiunea din *treazies*-uri decurge simplu, liniar, fără peripeții neașteptate. Forma lirică stăruie intens, întrecând și adesea chiar punând în umbră pe cea dramatică propriu-zisă. Personajele aduse în scenă mai mult recită decât joacă. Arta lor trebuie să procure publicului ascultător sentimente, stări emotive. În dramele persane, semnificația religioasă trece înaintea tuturor celorlalte. Filozofia lor, atâta câtă este, se subordonează în totul credinței religioase, se contopește în aceasta. Publicul acestor drame era un public de orientali, deci de oameni mai predispuși spre contemplație decât spre acțiune. Nu știm cine au fost autorii *treazies*-urilor; nu ni s-a mai transmis în această privință nici un nume. Cu atât

mai mult căpătăm certitudinea că acești autori făceau parte din popor și că-i exprimau în mod neprefăcut simțirea.

Privite cu optica noastră europeană, scenele din *treazies-uri*, cu succesiunea lor egală și fără gradație, ne-ar părea monotone și lipsite de viață. În schimb, spectatorii lor locali, cu psihologia lor fără contraste și reliefuri, găseau în ele prilejuri de mulțumire deplină, aproape de beatitudine. Bănuim că o altă concepție dramatică, aducând în scenă o acțiune mai intensă, mai complicată, deci mai plină de peripeții, ar fi convenit mai puțin, sau poate n-ar fi convenit de loc mentalității aplecate spre liniște și repaus a spectatorilor persani. Acești spectatori erau mulțumiți să aducă recitându-se și confirmându-se pe scenă pasaje de istorie sfântă pe care în deplină credință le știau cu naivitate pe dinafară.

Putem face o apropiere între poezii anonimi persani și poezii dramatice greci din timpul lui Eschil. Întocmai ca aceștia din urmă, cei dintâi concepeau și căutau succesul de scenă nu atât prin acțiune, cât prin exprimare de sentimente și prin frumusețe de limbaj.

5. Repertorii, actori, public, punere în scenă, aspecte generale, manifestări comice

Repertoriul de *treazies-uri* nu și-a încetat niciodată existența. Cu modificări inerente, legate de trecerea timpului și de schimbarea condițiilor materiale de viață, el continuă să fie jucat și în zilele noastre la aniversări religioase și naționale, pe piețe publice, sau în curți de palate și moschei. În trecut aceste reprezentații aveau caracter popular. Spectacolele erau prezidate de către suverani sau de către personalități importante. Oamenii bogați își făceau adeseori un orgoliu din a subvenționa aceste reprezentații. Se considera că actele lor de munificență în această privință erau bine privite de către divinitate. Oarecum, atribuțiile susținătorului se asemănau cu acelea ale coregului din antichitate. Și anume: trebuia să cazeze și să plătească pe actori, să aleagă și să instruiască pe *ruzekhan* (un fel de actor-corifeu care avea de recitat prologul) și să se asigure de buna funcționare a corpului de cântăreți. De asemenea, trebuia să îngrijească de ridicarea eșafodajului, de întocmirea decorurilor și a recuzitei, de confecționarea costumelor, precum și de procurarea bijuteriilor cu care actorii trebuiau să apară împodobiți pe scenă. Existau și puneri în scenă mai simple, mai modeste; totuși, cele mai bine privite de către psihologia orientală erau acelea care puteau să ofere spectatorilor priveliști de lux, de bogăție și de colorituri variate.

Despre actori, nu se știu prea multe lucruri. Bănuim însă că ei proveneau din păturile sărace, întrucât pentru nobili o asemenea profesiune ar fi însemnat o infamie. Totuși, acești „netrebniți” trebuiau să știe să citească, ceea ce pentru lumea orientală reprezenta o raritate. Întrucât sufleri nu existau, actorii își slujeau ei înșiși drept sufleri; purtau textul cu ei și când în timpul jocului simțeau că-și pierd replica, își aruncau ochii pe el în văzul spectatorilor. Când terminau de spus

un pasaj, acești actori nu părăseau scena, ci, în așteptarea replicilor viitoare, se așezau pe marginile scenei, de asemenea în văzul publicului. Vom vedea, la fel avea să se procedeze și mai târziu, în teatrul medieval european, la reprezentarea miracolelor și a misterelor. Femeile nu aveau dreptul să apară pe scenă; rolurile lor erau jucate de bărbați tineri. Textele erau declamate într-un ton de recitare pe fond melopeic, amintind oarecum pe cel practicat în teatrul grec.

Spectatorii stăteau jos, după moda orientală, pe pământ sau pe pavaj, unde era cazul. Cei mai înstăriți își aducea de acasă covoare, pe care le așterneau sub ei. Locuitorii bogați și de vază se așezau în primele rânduri din fața scenei; astfel rânduirea spectatorilor în adâncime măsura stratificarea după rang și bogăție a societății. Femeile nu se puteau amesteca cu bărbații; aveau un loc al lor izolat, unde erau supravegheate de niște păzitori speciali, numiți *ferachi*. Scena era protejată împotriva ploii sau a soarelui prin draperiile unui cort bogat. Publicul avea libertatea să-și manifeste preferințele cu glas tare și cu gesturi violente. Cu toată nota mai potolită și mai lăsoare a temperamentului oriental, asemenea manifestări nu lipseau. În pornirea lor fanatică, spectatorii erau dispuși să confunde personajele din dramă cu actorii care le interpretau. Așa se face că în personajele care îi erau antipatice, mai cu seamă în asasinii lui Ali și ai lui Husein, aruncau cu pietre sau cu bucăți de lemn; de asemenea izbucneau împotriva acestora cu vociferări aspre și în torente de injurii grave.

Reprezentările se deschideau prin apariția pe scenă a *ruzekhan*-ului, înconjurat de un corp de cântăreți. Suit pe o mică estradă portativă, acesta începea să debiteze prologul, care consta dintr-o cuvântare asupra însemnătății solemne a zilei și apoi din povestirea nefericirilor îndurate de către familia profetului. Pe măsură ce înainta în expunere, se înflăcăra, trecea la gesturi și atitudini mai marcate, izbucnea în imprecășii la adresa spectatorilor eretici, profera blesteme, scotea strigăte de durere și își smulgea fire din barbă, toate acestea sub urmărirea atentă și emoționată a spectatorilor, înecați și ei în plânsete și gemete. Prologul se încheia printr-un cântec mistic.

Alături de repertoriul dramatic al *treazies*-urilor, teatrul persan a urmărit și un repertoriu comic, cunoscut sub denumirea de *temacha* (în trad.: spectacol). Nu ne putem da seama de vechimea lui adevărată; de asemenea, nu putem afirma cu certitudine dacă acest repertoriu constituia întotdeauna o manifestare aparte, sau figura și în reprezentațiile de teatru serios, sub formă de completare sau de divertismente intercalate între diferitele părți ale dramelor.

Actorii comici se numeau *lutis* și-i putem asemăna cu jonglerii din primele timpuri ale teatrului medieval. Aveau existență ambulantă și se adresau mai cu seamă păturilor populare. Păturile suprapuse îi priveau cu dispreț, deși se crede că acestea le cereau adesea să le organizeze reprezentații speciale. După cât se pare, nu jucau după texte propriu-zise; farsele lor constituiau niște improvizații cu subiecte mai mult rustice, constând din jocuri pantomimice și din glume rudimentare. Actorii se spoiau pe față cu făină și aveau o îmbrăcăminte făcută

din culori strigătoare. Personajele aduse pe scenă nu reprezentau atât oameni, cât marionete. Cea mai populară din acestea se numea *Kecel-Pehlevan* (eroul-chel), care avea drept semn distinctiv o chelie foarte pronunțată. De fapt, acestei marionete nu-i lipseau și anume trăsături caracteristice, de natură să –i constituie o psihologie. Era înzestrat cu daruri de poet și de orator, de muzician și de luptător; îmbina vicii cu virtuți, nesfiindu-se să ajungă de la devoțiune până la ipocrizie și de la înclinațiile sale artistice până la acte de prost-gust. S-a emis – de către unii – ipoteza că acest personaj întruchipa firea poporului iranian, cu unele tendințe versatile și mai cu seamă cu știința lui de a-și învinge adversarii, impunându-le până la sfârșit limba, moravurile, felul său de viață și înseși viciile lui tradiționale.

6. Încheiere

Teatrul persan, ca în genere teatrul popoarelor orientale, n-a avut evoluție. *Treazies*-urile au rămas până astăzi ceea ce au fost în primele lor timpuri. S-a spus că aceasta ar proveni din persistența sentimentului religios. Rămâne de văzut dacă o asemenea explicație cuprinde sau nu adevărul. Ca să evolueze, teatrul are nevoie de viață, de inițiative, de manifestări efervescente, de judecăți și sentimente publice, de procese în car să se simtă conflictele progresului și ale ascensiunii diferențiatorie. Or, se știe, orientalilor nu le plăcea să trăiască în public, preferând izolări în sinea lor sau în mediile lor familiale. În epoca în care s-au constituit, *treazies*-urile au putut face aceasta sub un dublu impuls: unul determinat de luptele politice și religioase pentru impunerea credinței islamice, și altul determinat pe cale spirituală de pătrunderile culturii grecești. O dată constituite, ele au rămas egale cu ele însele, intrând încetul cu încetul într-o tradiție pe care mentalitatea conservatoare și lipsită de curiozitate nu mai simțea nevoia s-o regenereze.

Teatrul persan s-a perpetuat timp de milenii. Cu toate acestea, n-a intrat în deprinderile de bază ale poporului, n-a devenit ca la alte comunități omenești o nevoi de viață, ci a rămas într-o situație lăturalnică, de amuzament popular în zilele de sărbătoare sau de ornamentație pentru fastul și decorul acestora. În ce privește reprezentațiile comice, întrucât acestea nu erau încredințate unor artiști serioși și nu simțeau nevoie să aducă pe scenă fapte culese din observarea vieții, ci erau practicate numai ca divertismente ușoare de familie, se înțelege că ele nu aveau să se ridice vreodată la rangul de comedie propriu-zisă, ci aveau să rămână doar niște manifestări locale, pierzându-se ca atare într-o multime indefinită de *karagueuz*-uri, de *tamacha* sau *orta-uiunu*-uri orientale.

BIBLIOGRAFIE

CAPITOLELE I ȘI II

Althaus, *De tragicorum graecorum dialecte*; Silvi d' Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milano 1953; Aristote, *Poétique*, trad. de J. Hardy, collection Budé, Paris, 1932; Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ*; E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, 1896; M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*; M. von Boehn, *Das Bühnen Kostüm in Altertum, Mittelälter und Neuzeit*, Berlin, 1921; A. Bulle, *Untersuchungen an griechische Theatern*, 1928; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtrale des origines à nos jours*, Paris, 1932; Robert Cohen, *Athènes, une démocratie, de sa naissance à sa mort*, Paris, 1936; A. et M. Croisset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935; W. Doersfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater*, Atena, 1896; L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 vol., Paris, 1933; M. Dufour, *Etude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec*; L. R. Farnell, *Outline History of Greek Religion*, London, 1921; Foucart, *De colegiis scenicorum artificum*, Paris, 1873; R. C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, 1922; E. R. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*; A. Frickenhaus, *Die altgriechische Buehne*; E. Faguet, *Drame ancien, drama moderne*, Paris, 1921; Chr. Grehde, *Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart*, Berlin, 1921; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque*, t. I, *Des origines aux guerres médiques*, Paris, 1938; J. Girard, art. *Dionysia* în *Dictionnaire des Antiquités*; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque*, t. II, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938; K. Fr. Hermann, *De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis*, Marburg, 1842; A. E. Haigh, *The Attish Theater*, Oxford, 1907; A. Joubin, *Le théâtre antique*; Alfr. Maury, *Religions de la Grèce antique*, 3 vol., Paris, 1857–59; O. Kern, art. *Dyonisos* în *Pauly-Wissowa*; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art*, 6 vol., London, 1909–1921; P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895; S. S. Mokulschi, *Istoria zapdno evno peiskovo teatra*, tom. I, Moskva, 1956; Muff, *Chorische Technik des Sophokles*; A. Mueller, *Lehrbuch des griechischen Bühnenaltertums*, Friburg, 1886; *Das Attische Bühnenwesen*; O. Navarre, *Dyonisos*.

Etude sur l'organisation materielle du théâtre athénien, Paris, 1896; *Le théâtre grec; L'édifice l'organisation matérielle, les représentations*, Paris, 1925; article în *Dictionnaire des Antiquités: Histrio, Machina, Persona, Satyricum drama, Tragoedia, Theatrum*; A. Nicoll, *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present*, London, 1948; Noack, *Skeene Tragike*; Puchstein, *Die griechische Buehne*; J. Richter, *Die Verteilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie*, Berlin, 1847; A. Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. I, Paris, 1869; H. Shaefer, *De Dorismi usu in tragoediis grecis*, Cottbus, 1866; Edouard Schré, *Le théâtre initiateur. La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis*, Paris, 1926; L. Séchen, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926; Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului*, București, 1934; Voigt, art. *Dionysos* în *Lexicon de Roscher*; Westphael, *Griechische Metrik*; Wilhelm, *Urkunden der dramatischen Aufführungen in Athen*, Viena, 1906; Ulrich Wilamowitz von Möllendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1921.

Texte. Culegerile de fragmente din poezii tragici greci: Wagner – *Poetarum tragicorum fragmenta*, 3 vol., Ratisbona, 1846–52; A. Nauck – *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig, 1889.

CAPITOLUL III

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ*; Ahrens, *Ueber Eschylus*, Göttingen, 1832; Burnouf, *Histoire de la littérature grecque*; Blümmer, *Ueber die Idee der Schicksale in den Tragoedien des Eschylus*, Leipzig, 1814; Bernhardyx, *Grundriss der Griechischen Literatur*, t. II, 1856–59; Jakob Burckardt, *Griechische Kulturgeschichte*; Courdaveuax, *Eschyle, études littéraires*, 1871; Robert Cohen, *Athènes. Une démocratie de sa naissance à sa mort*, Paris, 1936; I. Coman, *L'idée de la Némésis chez Eschyle*, Paris, 1931; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935; M. Croiset, *Eschyle étude sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928; Marie Delcourt, *Eschyle*, Paris, 1934; Dietrich, *Aischylos*; W. Doerpfeld und E. Reigh, *Das griechische Theater*; P. L. Enault, *Études sur Eschyle*, Caen, 1851; Roy Caston Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama*; Aram Frenkian, *Înțelesul suferinței umane în tragediile lui Eschil*, în *Limbă și Literatură*, III, Buc.c, 1957; Gustave Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque*, t. II, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938; Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*, 1869; P. Girard, *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle*, Paris, 1895; Louis Humbert, *Introducerea la ediția Eschil*, trad. F. J. G. de la Porte du Theil, Paris; A. E. Haigh, *The Attic Theater*; Werner, Jaeger, *Paideia*; André Joubin, *Le théâtre antique*; Walther Kranz, *Die Kultur der Griechen*, Leipzig, 1943; Otfried Müller, *Histoire de la littérature grecque*; P. Mazon, *Introduction et notices de l'éditions d'Eschyle dans la collection Budé*, Paris; Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*; Patin,

Étude sur les tragiques grecs, Eschyle, 3 vol., Paris, 1877; Vasile Pârvan, *Anaxandros*, în vol. *Idei și forme istorice*, Buc., 1920; Petersen, *Commentatio de Eschyli et fabulis*, Copenhaga, 1816; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*; A. W. Schlegel, *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vol., Heidelberg, 1808–1811; Paul de Saint-Victor, *Les deux Masques, Tragédie, Comédie, Eschyle*, Paris, 1880; Sergheev, *Istoria Greciei antice*, 1951; Bruno Snell, *Aischylos und das Handeln in Drama*; Weleker, *Aischylos, Trilogie*; Henry Weil, *Aperçu sur Eschyle et les origines de la tragédie grecque*, Besançon, 1849; Ulrich Wilamowitz von Möllendorff, *Glaube der Hellenen*; Valgimigli, *Eschylo, la Trilogia di Prometheo*, Bologna, 1914; Alice Voinescu, *Eschil*, Buc., 1946; Werstermann, *Viața lui Eschyl*; Westphall, *Prolegomena zu Aeschylos*.

Ediții. Ediția Wellauer, Leipzig, 1823–1930; ediția Ahrens, Paris, 1842; ediția Dindorf, Orxorf, 1841–51; ediția H. Weil, Giessen, 1858–67; ediția Teubner, Leipzig, 1884 și 1896; ediția Merkel, Oxford, 1871; ediția Wecklein-Vitelli (2 vol.), Berlin, 1885–1893; ediția Wecklein-Zomaridis (3 vol.), Leipzig, 1910; ediția adnotată a Orestiei a lui Wecklein, Leipzig, 1884; ediția Wilamowitz v. Möllendorff cu traducere în versuri în l. germană (*Aeschylos Orestie*), Berlin, 1896; Agamemnon, *Choephorele și Eumenidele*, în l. engleză, ed. lui A. W. Verall, Londra; ediția de la *Porte du Theil*, Paris (Clasicii Garnier).

CAPITOLUL IV

Allègre, *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*; Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*; Bernhardt, *Grundriss der griechischen Litteratur*; Em. Burnouf, *Histoire de la littérature grecque*; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, Paris, 1935; Robert Cohen, *Athènes une démocratie de sa naissance à sa mort*, Paris, 1936; E. Curtius, *Histoire grecque*; A. Dietrich, *Schlafscene auf der antischen Bühne*, Rhein Museum, 1891; G. Dindors, *Sophocles Tragoediae et fragmenta*, Oxford, 1852–49; Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Koenigsberg, 1834–35; vitt. De Falco, *La technica corale di Sofocle*, Napoli, 1928; P. Girard, *La trilogie chez Euripide*; H. Genthe, *Index comentationum Sophoclearum*, Berlin, 1874; G. Glotz et R. Cohen, *Histoire grecque, La Grèce au V-e siècle*, t. II, Paris, 1938; Lessing, *Leben des Sophocles*; P. Masqueray, *formes lyriques de la tragédie grecque*; *Introduction et notices de l'édition de Sophocle*, dans la collection Budé; Michelet, *De Sophoclei ingenii principio*, Berlin, 1830; Alex. Pierron, *Histoire de la littérature grecque*; A. Mueller, *Aestetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles*, Paderborn, 1913; O. Navarre, *Sophocle imitateur D'Eschyle. Les Choephores et l'Electre*, *Revue d'Etudes anciennes*, 1909; Patin, *Sophocle – Étude sur les tragiques grecs*, t. II; Radermacher, *Einleitung zum Philokletes*; F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Litteratur, in der Alexandriner Zeit*; Schmidt, *De notione fati in Sophoclis tragoediis expressa*, Leipzig, 1821; F. Schultz,

Commentatio de vita Sophoclis poetae, Berlin, 1836; Schoell, *Sophocles sein Leben und Wirken*, Frankfurt, 1842; Sergheev, *Istoria Greciei antice*, 1951; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*; Fr. G. Welcker, *Die griechischen Tragoedien mit Rücksicht*, Bonn, 1839, 3 vol.; Wilamowitz, *Die beiden Elektren*, 1883; Wilamowitz v. Möllendorff, *Die dramatische Technik des Sophocles*; Wilamowitz v. Möllendorff, *Herakles*.

Texte: G. Dindorf, *Sophoclis tragoediae et fragmenta*, Oxford, 1832-49; M. Tournier, *Les Tragédies de Sophocle*, Paris, 1877; ed. Wunder, Leipzig, 1831-78; ed. Schneidewin și Nauck, 1849-78; ed. Paul Masqueray, *Sophocle*, 2 vol., collection Budé, Paris, 1940.

CAPITOLELE V ȘI VI

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ*; J. Bake, *Commentatio de principum tragicorum meritis proesertim Euripidis*, Leyde, 1815; St. Bezdechi, *Note la traducerile: Bacantele, Alceste, Ciclopul*, Buc., 1925; Blanchet, *De Aristofane Euripidis censore*, 1815; A. Baron, *Etude sur Euripide*, Bruxelles, 1857; D. F. Beliaev, *Contribuții la problema concepției despre lume și viață a lui Euripide*, Kazan, 1878; A. et. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, Paris, 1935; A. Chassang, *Résumé de l'histoire de la littérature grecque*; Robert Cohen, *Athènes, une démocratie de sa naissance à sa mort*, Paris, 1936; Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische Theater*; M. Dufour, *Etude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec*; G. Dindorf, *Scholia graeca in euripidis tragoedies*, 3 vol., Oxford, 1863; Dieterich, articolul despre Euripide în *Enciclopedia Pauly-Wissowa*; Estéve, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque*, Nîmes, 1902; Aram Frenkian, *Concepția despre zei a lui Euripide*, în *Studii de literatură universală*, București, 1956; Ernst Fiechter, *Die baugeschliche Entwicklung des antiken Theaters*, Roy Caston Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*; A. Frieckenhaus, *Die altgriechische Bühne*; G. Glotz, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938; J. Girard, *Études sur l'éloquence attique*; A. E. Haigh, *The Attic Theater*; C. Hasse, *Euripidis poetae tragici philosophia*, Magdeburg, 1843; Louis Humbert, *Théâtre d'Euripide, Introduction et notices*, 2 vol., Paris, 1923; AndréJoubin, *Le théâtre antique*, Montepplier, 1899; J. Lapaume, *De Euripidis vita et fabulis*, 1848; P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris, 1908; P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie, grecque*, Bordeaux, 1895; A. Müller, *Das attische Buehnenwesen*; L. Méridier, *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux, 1911; L. Méridier, *Introduction de l'édition d'Euripide dans la collection Budé*; E. Moncourt, *De Parte satyrica et comica in comediis Euripidis*, Paris, 1851; A. Maignon, *Morale d'Euripide*, 1856; Gilbert Murray, *Euripides and his Age*, London, 1913; Nageotte, *Histoire de la littérature grecque*; Nauck, *Biografia lui Euripide* în ediția din colecția Teubner; W. Nestle, *Euripides, der Dichter der*

griechischen Aufklärung, Stuttgart, 1901; Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*; Noack, *Skene Tragike*; Paris, *Etude sur les tragiques grecs*; Al. Pierron, *Histoire de la littérature grecque*; Puchstein, *Die griechische Buehne*; Schlegel, *Cours de littérature dramatique*; J.H.H. Schmidt, *Die Monodien und Wechselgesänge der attischen Tragödie*, Leipzig, 1892; V. S. Sergeev, *Istoria Greciei antice*, 1951; Valckener, *Diatriben in Euripiden*; Welcker, *Die griechischen Tragödien* T.II; H. Weil, *Le drame antique*; H. Weil, *Sept tragedies d'Euripide*; Zulwecki, *Structure de la vieille comédie attique*.

Ediții: Ed. Matthiae, 1813–29, ed. G. Dindorf, Oxford, 1832–40; ed. Kirchoff, Berlin, 1867–1868; ed. Nauck, Leipzig, 1869–1871; ed. Prinz și Wecklein, Leipzig, 1879–1902; ed. L. Humbert, trad. l. franc., Paris.

CAPITOLELE VII ȘI VIII

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ*; Agthe, *Die Parabase*, Altona, 1866–68; Aristotel, *Poétique*, trad. de J. Hardy, collection Budé, Paris, 1932; Bergk, *Commentationes de reliquiis commoediae atticae*, Leipzig, 1838; Bergk, *Griechische Litteratur*; Beer, *Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, Leipzig, 1844; A. et M. Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935; René Clément, *Études sur le théâtre antique*, 1863; A. Conat, *Aristophane et la comédie attique*, Paris, 1889; E. Capps, *The Introduction of Comedy into the City Dionysia*, 1903; J. Combarieu, *De parabases partibus et origine*, Paris, 1894; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische Theater*; Ed. Duméril, *Histoire de la comédie*, 1864–69; Ducassau, *Sur le chœur de tragédies grecques*, Paris, 1813; J. Denis, *Le drame satyrique*; M. Denis, *La Comédie grecque*, 2 vol., Paris, 1886; Egger, *Observations nouvelles sur le genre de drame appelé satyrique*, 1873; Roy Caston Flietinger, *The Greek Theater and its Drama*; August Frickenhaus, *Die altgriechische Buehne*; Fuhr, *De mimis Graecorum*, Berlin, 1860; J. Giraud, *Epicharme* (in *Revue des Deux-Mondes*), Paris, 1880; Genz, *De Parabasi*, Berlin, 1865; G. Glotz, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938; A. E. Haigh, *The Attic Theater*; M. Heitz, *Des mimes de Sophron*, Strassbourg, 1851; André Joubin, *Le Théâtre antique*, 1899; C. Kock, *De parabasi*, Anclam, 1856; P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1903; Meineke, *Historia critica*; Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, 1839; Marmontel, *Eléments de littérature*; O. Navarre, *Dionyse*; O. Navarre, *Le théâtre grec*; O. Navarre, *Les origines et la structure technique de la comédie ancienne*; Puchstein, *Die griechische Buehne*; Poppelreuter, *De commoediae atticae primordiis particulae duae*, 1850; Ribbeck, *Anfänge und Entwicklung des Dionysos-Kultus in Attica*, Kiel, 1869; W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 vol. Paris, 1844; Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 4 vol., 1843–60; Welcker, *Abhandlung über das Satyre-Spiel*, Francfort, 1826; Weiseler, *Das Satyrspiel*, Goettingen, 1848; Wilamowitz von Möllendorff, *Observationes criticae in commoediam graecam*,

Berlin, 1870; Wieseler, *Denkmäler des Bühnensesus*; Wiel, *Études sur le drame antique*; With, *The Verse of Greek Comedy*, London, 1912; Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885; Zulweki, *Structure de la vieille comédie attique*.

CAPITOLUL IX

Fr. D. Allen, *The Greek Theater of the Fifth Century Before Christ*; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral*, Paris, 1932; Ch. Benoit, *Cours de littérature grecque*; Ivo Bruns, *Das litterarische Porträt der Griechen*; Burnouf, *Histoire de la Littérature grecque*; Boettiger, *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor*, Leipzig, 1790; C. Balmuș, *Prefața la Norii*, E.S.P.L.A., București, 1955; St. Bezdechi, *Aristofan și contemporanii săi*, București, 1922; Bernhardt, *Grundriss der griechischen Litteratur*, T. III, Halle, 1872; A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, 1889; M. Croiset, *Aristophane et les partis a Athènes*, Paris, 1906; A. Croiset, *De personis apud Aristophaneum*, Paris, 1873; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, Paris, 1935; W. Doerpfeld und E. Reisch, *Das griechische Theater*; Decharme, *Mytologie de la Grèce antique*; Dabas, *Aristophane*, 1832, Ed. Dumeril, *Mélanges archéologiques et littéraires* (1850); E. Deschanel, *Etudes sur Aristophane*, 1867; Van Daele, *Introduction et notices de l'édition d'Artistophane*, collection Budé; Didot, *Aristophane*, Paris, 1839; Denis, *La comédie grecque*; Fritzsche, *Questiones Aristophaneae*; Fritzsche, *De fabulis ab Aristophane retractatis*, Froehde, *Technik der altattischen Komödie*; G. Glotz et R. Cohen, *La Grèce au V-e siècle*, Paris, 1938; L. Humbert, *Introduction et notices*, édition Aristofan, Paris; A. E. Haigh, *The Attic Theater*; G. Kaibel, articolul *Aristophanes* în Pauly-Wissowa; Th. Kock, *Aristophanes als Dichter und Politiker* (în *Rheinisches Museum*, XXXIX, 1884); Levesque, *Memoire sur Aristophane*; Ottfried Müller, *Histoire de la littérature de la Grèce ancienne*, 1841; P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1901; Gilbert Murray, *Aristophane and the War Party*, Londra, 1919; H. Müller-Strubing, *Aristophanes und die historische Kritik*, Leipzig, 1873; F. L. Marcou, *De Choro et Carmine lyrico apud Aristophaneum*, Paris, 1859; O. Navarre, *Les origines et la structure technique de la comédie ancienne*; O. Navarre, *Le théâtre grec*; D. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, 1944; Roetscher, *Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin, 1833; Ferd. Ranke, *Aristofan* (viața), ediția Meineke, Leipzig, 1861; Schlegel, *Cours de littérature dramatique*; Talbot, *Histoire de la littérature grecque*; Willamowitz v. Mölendorff, *Grec Historical Writing*; Zulweki, *Structure de la vieille comédie attique*; Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885; H. Mihăescu, *Studiu introductiv*, („Părintele comediei antice“) la volumul „Aristofan – Teatru (Introducere)“, București, 1956.

Texte: Ed. G. Dindorf, Oxford, 1830–1839; ed. Meinek, Leipzig, 1860; ed. Blaydes, Halle, 1800–19...; ed. von Velsen continuată de Zacher, Leipzig, 1869–97; ed. J. von Leeuwen, La Haye, 1896–1905; ed. Louis Humbert în trad. franc. De André-Charles Brotier, Paris; trad. în l. română Ștefan Bezdechi (*Nourii*, Buc., 1924; *Păsărilor*, Arad, 1926; *Plutus*, Sibiu, 1944); trad. în l. română Eusebiu Camilar și H. Mihăescu (*Pacea, Păsările, Broaștele*), Buc., 1956.

CAPITOLUL X

Ed. Arnould, *Menandrei Plocii argumentum et divartis fragmentis*, Paris, 1842; N. L. Artaud, *Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique*, 1863; A. dis. Bello, *La commedia di Menandros*, Catania, 1912; Le Bodin et Mazon, *Extraits de Ménandre (Epitrepontum et Samiae Scenae selectae)*, Paris, 1908; Gh. Benoît, *Essai hisstorique et littéraire sur la comédie de Ménandre*, Paris, 1854; E. Capps, *Four Plays of Menander*, Boston, 1910; G. Coppola, *Menandro, Le commedie, testo critico e commento*, Torino, 1927; M. Couat, *Aristophane et la comédie antique*, Paris, 1889; A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, Paris, 1935; J. Denis, *La comédie grecque*, Paris, 1886; Dietze, *De Philemimone comico*, Göttingen, 1901; Ed. Duméril, *Histoire de la comédie, 1764–69*, t. I, II – *Période primitive, Théâtre asiatique, Origines de la comédie grecque, la Comédie ancienne*; A. Ditandy, *Etude sur la comédie de Ménandre*, 1852; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, articolul: *Comedia*; Em. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*; Fielitz, *De Atticorum comeodia bipartita*, Bonn, 1866; Ch. Fr. Floegel, *Histoire de la littérature comique*, 4 vol., 1784–86; M. Fabia, *Etude sur les Prologues de Térence*, Paris, 1888; Guillaume Guizot, *Ménandre, étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques*, Paris, 1855; Christian Jensen, *Menandri reliquiaie in papyris et membranis servatae*, 1929; Th. Kock, *Comicorum Atticarum Fragmenta*, Leipzig, 1888; Ph. E. Legrand, *Daos*, Paris, 1910; A. Müller, *Dramatische Aufführungen ausserhalb Athens*; Marc Monnier, *Les Ancêtres de Figaro*; Maréchal, *Etudes sur la comédie antique et sur la comédie nouvelle en particulier*, Paris, 1854; Ch. Magnin, *Les Origines du théâtre moderne, avec Introduction sur celles du théâtre antique*, t. I, Paris, 1838; A. Meineke, *Historia critica comicorum graecorum*, Berlin, 1839; A. Meineke, *Comicorum Graecorum fragmenta*, Berol, 1841; O. Navarre, *Le théâtre grec*; Jules Nicole, *Le Laboureur de Ménandre*, Bâle et Genève, 1898; A. P. Oppé – S. Andrews, *The new Comedy*, 1897; Plutarch, *Comparație între Aristofan și Menandru*; C. Sathas, *Etude sur les commentaires byzantins relatifs aux comédies de Ménandre*, dans l'*Annuaire des Etudes grecques*, 1875; A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 vol., Paris, 1844; Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, 4 vol., 1843–1860; Nicolae I. Ștefănescu, *Menandru, Comedia nouă antică, 342–291 a Chr.*, Studii, traducere și comentariu critic, București, 1939; Nicolae I. Ștefănescu, *Studii etimologice și semantice*

asupra limbii lui Menandru, București, 1937; G. Vallat, *Quomodo Menandrum quoad praecipuarum personarum mores Terentius transtulerit* (teză latină asupra imitației lui Menandru), Paris, 1883; G. Vapereau, *Dictionnaire des Littératures*, Paris, 1867; Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885; *Menandrea ex papyris et membranis vetustissimis*, fragmente reunite într-un volum din biblioteca Teubner, Leipzig, 1910.

CAPITOLUL XI

Lucrările cu caracter general, indicate la capitolele anterioare.

CAPITOLUL XII

P. Bergeron, *Histoire analytique et critique de la littérature romaine depuis la fondation de Rome jusqu'au V-e siècle de l'ère vulgaire*, 2 vol., Bruxelles, 1840; Bahr, *Geschichte der roemischen Literatur von J.-C.*, cu Supl., 2 vol., Karlsruhe 1844; Becker et Marquardt, *Manuel des antiquités romaines* (trad. din l. germ.); Cavrieni, *Della Scienze, lettere e arti dei Romani della fundazione di Roma fino al Augusto*, 2 vol., Mantua, 1829; Charpentier, *Etudes morales et historiques sur la littérature romaine*, Paris, 1829; Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; V. Duruy, *Histoire des Romains*, 6 vol., Paris, 1879; J. Dunlop, *History of Roman Literature of the Earliest Period to August Age*, 2 vol., London 1824; și *During the Auguste Age*, 1828; G. Ferrero, *Grandeur et décadence de Rome*, trad. din l. italiană, 6 vol., Paris, 1914–1925; Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Paris, 1868; Gow et Reinach, *Minerva*, Paris; Guiraud, *Lectures sur l'histoire romaine*, Paris; Albert Grenier, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; Léon Home, *Nouvelle Histoire Romaine*, Paris, 1941; W. M. Lindsay, *La langue latin*, 1894; Ch. Magnin, *Les origines du théâtre*, 1838; Maurice Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, 1849; Ed. Munk, *Geschichte der Literatur*, 3 vol., Berlin, 1856–1861; K. D. Mueller, W. Deecke, *Die Etrusker*, 2 vol. Stuttgart, 1877; E. Pais, *Storia di Roma*, 2 vol., Turin, 1898; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris; Alex. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*, Paris, 1873; S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, 5 vol., Paris 1902–1923; G. de Sanctis, *Storia dei Romani*, 4 vol., Turin, 1907–1923; M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, München, 1907; Schoell, *Histoire abrégée de la littérature romaine*, 4 vol., Paris, 1915; P. Thomas, *La littérature romaine jusqu'aux Antonins*, Paris; O. Weise, *Les caracteres de la langue latine* (trad. din l. germ.), 1896.

CAPITOLUL XIII

Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; G. Colin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904; Jérôme Carcopino, *La*

vie quotidienne à Rome à l'appogée de l'empire, Paris, 1939; Fustel de Coulanges, *La Cité, antique*, Paris, 1868; Daremberg – Saglio – Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; Dr. Gow și S. Reinach, *Minerva*, Paris, 1900; Albert Grenier, *le Génie romain dans la religion la pensée et l'art* Paris, 1938; Maurice Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, 1849; G. Michault, *Histoire de la comédie romaine. Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris.

CAPITOLUL XIV

Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; Boissier, *Les Fabulae Praetextae* (Revue de Philologie, 1893; Boissier, *le Poète Aitiūs, étude sur la tragédie latine*, 1857; Brunel, *De tragoedia romana circa Augustum corrupta*, 1884; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939; G. Colin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904; Darenberg – Saglio – Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; De la Ville de Mirmont, *La vie et l'oeuvre de Livius Andronicus (Etudes sur l'ancienne poésie latine)*, 1903; Doellen, *De Vita Livii Andronici*, Dorpat, 1838; Fustel de Coulange, *La Cité antique*, Paris, 1868; Dr. Gow și S. Reinach, *Minerva*, Paris, 1900; Albert Grenier, *La Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; F. A. de Gournay, *Revue des principaux fragments d'Ennius*, în *Mémoires de L'Acad. de Caen*, 1840; Meyer, *Les Atellanes*; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, 1849; G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine, Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912; Luc. Müller, *Q. Ennius*, 1884; Luc. Müller, *De Pacuvii fabulis*, 1889; Luc. Müller, *De Accii fabulis*, 1890; Naukrich, *De Fabula togata Romanorum*, Leipzig, 1838; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, 2 vol., 1869; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*; F. Plessis et ses élèves, *La poésie latine, de Livius Andronicus à Rutilius Naumatianus*, Paris, 1909; Ribbeck, *La tragédie romaine*, 1871; Stieplity, *Dissertatio de M. Pacuvii Duloreste*, Leipyig, 1826; Smith, *Dictionary of Greek, und Roman Biography*, Werchert, *Poetarum latinorum reliquiae*.

Texte: Ennianae poseos reliquiae, ed. Vahlen, 1854, Q. Ennii carmium reliquiae, ed. L. Müller, 1884; Tragicorum Romanorum fragmenta, ed Ribbeck, 1871; Tragedies palliatae; Andromacha, Danae, Equus, Trojanus, Hector proficiscens, Hesione, Iphigenia, Lycurgus – praetextae: Clastidium, Romulus, ed. L. Müller, 1885.

CAPITOLUL XV

Gaston Baty et René Chavancé, *Vie de l'art téâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; Calliaque, *De Ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma*, Padova, 1713; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de*

l'empire, Paris, 1939; G. Colin, *Rome et Grèce*, Paris, 1904; Courbaud, *De comedia togata*, 1899; Darenberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1868; Dr. Gow și S. Reinach, *Minerva*, Paris, 1900; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; Gh. Magnin, *Les origines du théâtre antique*, Paris, 1839; Ed. du Ménil, *Histoire de la comédie ancienne*, Paris, 1859; M. Meyer, *Les Atellanes*, 1842; Mexer, *Etudes sur le Théâtre latin*, 1849; G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine. Sur les tréteaux latins*, Paris, 1912; Ed. Muck, *De L. Pomponio Bononiensi Atellanarum poeta*, Glogaviae, 1826; Neukirch, *De Fabula togata Romanorum*, Leipzig, 1833; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, 1869; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*; Reich, *Der Mimus*; Schober, *Ueber die atellanischen Schauspiele der Roemer*, Leipzig, 1852; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography*; Weichert, *Poetarum latinorum reliquiae*; Ziegler, *De mimis Romanorum*, Göttingen, 1788.

Texte: Poetae latini scenici, ed. Bothe; Corpus poetarum latinorum, ed. Maittaire.

CAPITOLUL XVI

Andersen, *De vita Plauti*, Altona, 1943; Andouin, *De plautinis; anapaestis*, 1899; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; Becker, *De comicis Romanorum fabulis maxime Plautinis*, Leipzig, 1833; Benoist, *De personis mulieribus apud Plautum*, 1862; Bertin, *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus*, 1879; Boissier, *Quamodo graecos poetas Plautus transtulerit*, Paris, 1856; Brix *De Plauti et Terentii prosodia*, Breslau, 1841; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939; Chalandon, *De servis apud Plautum*, 1875; G. Collin, *Rome et Grèce*, Paris, 1904; Darenberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; Dubief, *Qualis fuerit familia romana tempore Plauti ex ejus fabulis*, 1859; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; Lessing, *Von dem Leben und den Werken des Plautus*, T. III în *Opere*, 1838; Ch. Magnin, *Les Origines du théâtre antique*, Paris, 1839; Ed. du Ménil, *Histoire de la comédie ancienne*, t. II, Paris, 1859; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, Paris, 1912, 1920; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*; Ritschl, *Parergon Plautinorum Terentiarumque*, Leipzig, 1845; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography*; Schmitz, *De actum in Plautinis fabulis discriptione*, Bonn, 1852; Viset Vissering, *Questione Plautinae*, Amsterdam, 1842.

Texte: Op. ed. Ritschl, 1871–94; ed. Flackeisen, continuată de Goethe, Loewe și Schoell, 1893; ed. Ussing, 1875–86; *Théâtre de Plaute*, ed. J. Naudet, Paris, 1917.

CAPITOLUL XVII

Baret, *De jure apud Terentium*, 1878; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; Benoît, *La comédie de Ménandre*, 1854; Bertin, *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus*, 1879; Brix, *De Plaut et Terentii prosodia*, Breslau, 1841; Jérôme Carcoino, *La vie quotidienne à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939; Cartault, *Questions sur l'Eunuque*, 1896; G. Collin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904; Diderot, *Essai sur la poésie dramatique*; Ph. Fabia, *Les prologues de Térence*, Paris, 1888; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1868; Albert Grenier, *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1839; Guill. Guizot, *Ménandre*, 1854; Gh. Magnin, *les origines du théâtre antique*, Paris, 1839; Ménage, *Discours sur lâ Heautontimorumenos*, in *La Pratique du théâtre* de abatele d'Aubignac, 2 vol., Amsterdam, 1715; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne*, t. II, Paris, 1859; Mexer, *Etudes sur le Théâtre latin*, 1849; G. Michaut, *Histoire sur la comédie romaine*, 1. *Sur les tréteaux latins*. 2. *Plaute*, Paris, 1912, 1920; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, t. II, 1869; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1941; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*; Ruhnken, *Dictata in Terentii prosodia*, Breslau, 1841; Schopen, *De Terentio et Donato ejus interprete*, Bonn, 1821; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography*; Vallat, *Quomodo Menandrum Terentius transtulerit*, 1886.

Texte: Op. ed. Wagner, 1869; ed. Umferbach, 1876; ed. Diatzko, 1884; *Adelphes* ed. Plessis; *Hécyre*, ed. Paul Thomas, *Eunuque*, ed. Antoine et Fabia.

CAPITOLUL XVIII

Baehr, *Geschichte der roemischen Literatur*, T. I; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; Brunel, *De tragedia romana circa Augustum corrupta*, 1884; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire*, Paris, 1939; G. Colin, *Rome et la Grèce*, Paris, 1904; Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Paris, 1868; Diderot, *Essai sur la poésie dramatique*; Diderot, *Essai sur la vie de Sénèque*, Paris, 1779; Grèard, *De litteris et litterarum studio quind censuerit. L. Annaeus Seneca philosophus*; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; G. Guțu; *Lucius Annaeus Seneca – Viața, timpul și opera morală*, București, 1944; Friedlaender, *Moeurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*; C. Martha, *De la Morale dans les Lettres de Sénèque*, Strassbourg, 1854; C. Martha, *Les moralités sous l'Empire romain*, Paris, 1869; Naigeon, *Discours préliminaires de la morale de Sénèque*; H. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, t. II, 1869; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris; Al. Pierron, *Histoire de la littérature romaine*; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin* 1849; Reinhardt, *De Seneca vita et scriptis*, Iena, 1817; Ribbeck, *La tragédie romaine*,

1871; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography*; G. Vapereau, *Dictionnaire des Littératures*, Paris, Vernier, comte de Montfort, *Abrégé analitique de la vie et des ouvrages de Sénèque*, Paris, 1812; R. Waltz, *Sénèque*, 1910.

Texte: ed. J. Pierrot, 3 vol., Paris, 1828–32; E. Greslou, 3 vol., 1833–34; ed. M. Cabaret-Duparty (trad. în l. franc., de E. Greslou), Paris.

CAPITOLUL XIX

E. Albertini, *L'Empire romain*, Paris, 1929; Baehr, *Geschichte der romanischen Literatur*, T. I.; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932; M. Besnier, *L'Empire romain à l'avènement des Sévères au Concile de Nicée*, Paris, 1937, în colecția *Histoire Générale*, G. Glotz; Gaston Boissier, *La fin du paganisme*, 2 vol., Paris,, 1930; Brunel, *De tragoedia romana circa Augustum corrupta*, 1884; Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome l'apogée de l'empire*, Paris, 1939; Jérôme Carcopino, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Paris, 1941; V. Chapot, *Le monde romain*, Paris, 1927; Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Paris, 1868; Darenberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, 1878–1918; L. Home, *Le Haut Empire*, Paris, 1932, în colecția *Histoire générale*, G. Glotz; L. Homo, *Nouvelle Histoire Romaine*, Paris, 1941; Albert Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, 1938; F. Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen âge*, 1927; Ed. du Méril, *Histoire de la comédie ancienne*, t. II, Paris, 1859; Meyer, *Etudes sur le théâtre latin*, 1849; René Pichon, *Histoire de la littérature romaine*, Paris, 1941; Ribbeck, *La tragédie romaine*, 1871; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, t. I, Paris, 1869; Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography*.

CAPITOLUL XX

Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Milano, 1953; E. Bournouf, *Traductions (Bhâgvat, Purâna)*; Durant, *Histoire de la civilisation*, t. II, Paris, 1937; A. Gawronski, *Notes sur la soruse de quelques drames indiens*, Cracovie, 1921; J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, 1905; V. Henry, *Les littérature de l'Inde*, Paris, 1904; Harichand, *Kâlidâsa et l'art poetique de l'Inde*, Paris, 1917; A. Hildebrandt, *Kâlidâsa*, Breslau, 1912; R. K. Janóik, *The Indian Theater*, London, 1933; A. B. Keith, *Sanskrit Drama*; Keith, *Indian Drama*, Oxford, 1924; Sten Know, *Das indische Drama* – Berlin-Liepzig, 1920; A. B. Keith, *Classical Sanskrit Literature*, Oxford, 1924; Sylvain Lévi, *Le théâtre indien*, Paris, 1890; A. Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, London, 1900; P. Masson-Oursel, H. de Willmann-Grabovska et Philipe Stern, *L'Inde antique et la civilisation indienne*, Paris, 1933; E. du Méril, *Histoire de la comédie; théâtre asiatique*; H. Oldenberg, *Die Literatur des alten Indien*, Stuttgart, 1903; H.

Oldenberg, *Das Mahâbhârata*, Göttingen, 192; Ph. Soupé, *Essai critique sur la littérature indienne*, Grenoble, 1856; L. V. Schroeder, *Indien Literatur und Kultur*, Leipzig, 1887; Wilson, *Théâtre hindou*; H. A. Wilson, *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, London, 1827; H. A. Wilson, *Chefs d'oeuvres du Théâtre indien* (trad. în l. fr. De A. Langlois), Paris, 1828; Windisch, *Der griechische Einfluss im Indischen Drama*, Berlin, 1882; Windisch, *Théâtre indien*; M. Winternitz, *Geschichte der Indischen Literatur*, 3 vol., Leipzig, 1909–1922.

CAPITOLUL XXI

Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Milano, 1953; J. J. Ampère, *Le Théâtre chinois* (în *Revue des Deux-Mondes*, sept. 1938), Paris; I. G. Anderson, *An Early Chinese Culture*, Pekin, 1923; L. C. Arlington, *The Chinese Drama*, New-York, 1930; Bazin, *Théâtre chinois*, Paris, 1838; Bazin, *Le siècle des Youén ou Tableau historique de la littérature chinoise*, 1850–1852; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral*, Paris, 1932; G. de Burboulon, *Le Théâtre et les représentations dramatiques en Chine*, 1892; Tougeard de Boismilon, *Le Théâtre en Chine*, 1905; G. Bousquet, *Le Théâtre au Japon, drame et comédie* (în *Revue des Deux-Mondes*), aug., 1874, Paris; Maurice Courant, *le Théâtre en Chine* (*Revue de Paris*, 1900); Leén Charpentier, *Le Théâtre chez les chinois* (în *Revue britannique*, 1901); Charles Petit, *Le Théâtre chinois* (foiletoane în *Le Temps*, 1906), Paris; H. A. Giles, *History of Chinese Literature*, London, 1901; Marcel Granet, *Fêtes et Chansons anciennes de la Chine*; Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur*, Leipzig, 1902; H. Maspero, *La Chine antique*, Paris, 1927; E. du Méril, *Histoire de la Comédie; théâtre asiatique*; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, vol. I, Paris, 1869; Emile Guimet, *Le Théâtre en Chine* (*Annales du musée Guimet*, t. XVII); M. Piper, *Das Japanische Theater*, Frankfurt, 1937, Charles Lemire, *Le Théâtre chinois* (*L'Universelle*, dec. 1900); Then-kitong, *Le Théâtre des Chinois*; Alexandre Benazet, *Le Théâtre au Japon*; Alfred Lequeux, *Le Théâtre japonais*; A. Maybon, *Théâtre japonais*, Paris, 1925; A. E. Zucker, *The Chinese Theater*, London, 1925.

CAPITOLUL XXII

J. J. Ampère, *La Science et les Lettres en Orient*, Paris, 1865; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines, à nos jours*, Paris, 1932; Alexandre Chodzko, *La Mort du Prophète et la Tête de l'Imam Husein*, în *Revue d'Orient*, 1845; Ernest Laut, *Le Drame religieux en Perse*, în *Nouvelle Revue*, 1903; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, Paris, 1869; Sainte-Beuve, *Causeries du Lungi*, t. I (*Le poète Firdousi*). Paris; Adolphe Thalessou, *Le Théâtre persan*, în *Revue théâtrale*, 1904; Vallenbourg, *Notice sur le Schâh-Nâmeh*, Viena, 1810.

Winnifrith, Geschichte der Indisch-Chinesischen Literatur, 1909-1912.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.

INDEX

Winnifrith, Geschichte der Indisch-Chinesischen Literatur, 1909-1912.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.

INDEX

Winnifrith, Geschichte der Indisch-Chinesischen Literatur, 1909-1912.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.
 Einfluss der indischen Dichtung, Berlin, 1883; Wundt, Theorie der Sprache, 1896.

PREȚURI

Se află în pragul celui de-al 95-lea an al existenței sale luminoase, profesorul și intelectualul de cel mai larg orizont ION ZAMFIRESCU, fiu al Craiovei și cărturar-exponent al țării, considerat astăzi printre patriarhii și sacerdoții școlii și culturii românești.

Absolvent, acum trei pătrare de veac, al Colegiului Național Frații Buzești din Craiova, a trecut cu „MAGNA CUM LAUDE” licența în litere și filosofie; la 34 de ani a dobândit doctoratul cu o temă exhaustivă și inedită („Spiritualități românești”), iar docența a binemeritat-o cu întârziere (1969), din cauza evenimentelor neiertătoare din viața sa și a țării. Credințele sale românești, verticalitatea intelectuală ireproșabilă, ieșită din comun, ca și împrejurarea de a fi fost ales ca preceptor principal în formarea intelectuală și românească a Voievodului de Alba Iulia, viitorul Rege Mihai I, i-a adus alungarea silnică din învățământ (după ce fusese profesor de rară distincție la „Sfântul Sava”, „Gheorghe Lazăr” și „Mihai Viteazul”; apoi profesor universitar și concurentul exponențial la conducerea catedrei de filosofia culturii).

Scrisul său de bogat relief intelectual și sufletește a ilustrat cu deplinătate paginile „Adevărului” (1934-1938), „Vieții românești” (1938-1940), „Jurnalului de dimineață” (1940-1941), „Semnalului” (1944-1945), „Curierului izraelit” (1945), ca și ale „Convorbirilor literare”, „Revistei Fundațiilor”, „Celor trei Crișuri”, „Arhivei pentru știință și reformă socială” etc.

După sfârșietorul timp de uitări, umiliri și vexațiuni de tot felul, doi miniștri de neuitată amintire, cu vederi „de stânga” dar cu vibrații românești adevărate și responsabile (Ilie Murgulescu și Ștefan Voitec) l-au chemat stăruitor să întemeieze o școală filologică la Craiova (cu semeni de valoare și de suferință românească de talia lui Barbu Theodorescu, Gheorghe Dogaru, D. Panaitescu, Gabriela Pisoski și V. Gr. Chelaru), înnoibilă în continuare de profesorul Al. Piru și de alți colaboratori proeminenți.

Opera profesorului Ion Zamfirescu este diversă și de o vastitate impresionantă. S-a plecat cu febrilitate asupra problemelor filozofiei culturii românești și universale

(„Orizonturi filozofice, idei, oameni, probleme de cultură“), a fost un monograf fără egal al unor valori și destine exemplare în cultura românească și universală (D. Gusti, Fr. Rainer, Ion Pillat, C. Kirițescu, Bergson Braunschvick, Paul Valery etc.) și a realizat profunde sinteze („Destinul personalității“, „Contribuții la cunoașterea omului și a culturii contemporane“, „Breviar de psihologie“). Împreună cu D. Gusti a elaborat o altă sinteză fundamentală („Elemente de etică“), în al cărui creuzet a pus virtuțile credinței moral-intelectuale proprii, echilibrul clasic, olimpiant, al spiritului său. A dedicat învățământului românesc și culturii populare pagini monografice exemplare (monografiile Liceului „Gh. Lazăr“ și Societății „Ateneul Român“, „Contribuții la istoria învățământului românesc“ etc.)

Împrejurări de-a dreptul tragice, impuse de stihia comunistă i-au impus părăsirea orizontului filozofiei culturii românești și dedicarea nouă, silită poate, dar benefică, în domeniile istoriei teatrului românesc și universal, cărora le-a închinat tomuri de valoare și recunoaștere universală („Istoria teatrului universal“, în trei volume, „Panorama dramaturgiei universale“, „Probleme de teorie și istorie teatrală“, „Teatrul romantic contemporan“, conspectele de curs universitar elaborate împreună cu Margareta Dolinescu, „Istoria literaturii universale“, „Drama istorică universală și națională“, „Teatrul și umanitatea“, „Teatrul european în secolul luminilor“, „O antologie a dramei istorice românești“ etc.). În proeminente colective de autori a realizat capitole importante de filosofie și cultură: „Iluminismul francez“, „Neospiritualismul determinist: Alfred Fouille și Jean-Marie Guayau“. A asigurat apariția revistelor „Studii și cercetări de istoria artei“ și „Revue roumaine d'histoire de l'art“, a fost Președintele Comitetului Național de Literatură Comparată și Președintele de onoare al Ateneului Român.

În ultimii ani, a stăruit să dea pagini esențiale, incomparabile, în literatura memorialistică: „Oameni pe care i-am cunoscut“, „Întâlniri cu oameni, întâlniri cu viața“ și „Pagini memorialistice“. Aceste cărți de superbă efuziune au fost încununuate prin apariția volumului de versuri „Din cartea nepoților“.

Profesorul Ion Zamfirescu a devenit un veritabil portdrapel al manifestărilor naționale și internaționale ale teatrului românesc fiind covârșitor solicitat în jurii festivaliere, colocvii, seminarii spirituale. După stingerea criticului teatral Valentin Silvestru, a rămas corifeul culturii teatrale românești. Cu întârzieri, totuși scuzaibile, a fost declarat „cetățean de onoare“ al municipiilor București și Craiova, și a fost distins cu „Steaua României în rang de Mare Cavaler“. Oficieri meritate și compensatorii pentru atâtea decenii de jertfe, trude și vexațiuni sociale.

Exigența nonagenară a Profesorului este marcată de o sănătate morală pilduitoare, o tinerețe fără bătrânețe de-a dreptul miraculoasă, o intransigență neobișnuită în respingerea conjuncturilor, modelator până la jertfirea totală a propriilor interese, o apartenență stoică la marea școală a caracterelor românești, o modestie excesivă care i-a impus să fie, în ceea ce-l privește, „mut ca lebăda“ (cum spunea Blaga).

Cel care a avut capacitatea de a-și respecta înaintașii și contemporanii, fără a fi călcat pe urmele cuiva, unul dintre creatorii români ai unei opere fără predecesori și, probabil, fără urmași s-a păstrat într-un con de umbră, hărăzit totdeauna oamenilor absolut superiori. Una dintre elitele spirituale ale țării, pe care patria l-a privit totdeauna cu ochi rugători, trăiește cu aceeași liniște olimpică tribulațiile cotidiene, manifestându-se ca un om al datoriei intelectuale neostenite și sacre. Este Creatorul oțelit la cultul muncii și al devoțiunii spirituale, stăruitor fără obsesii și drămuiri.

CUPRINS

Rodica și Al. Firescu

| | |
|--|----|
| INTRODUCERE. TEATRUL ÎN VIAȚA LUMII | 5 |
| CAPITOLUL I | |
| TEATRUL GREC ÎNCEPUTURILE ORGANIZAREA | 15 |
| 1. Despre începuturile teatrului dramatic în general | 10 |
| 2. Atena în secolul VI p. V î.Hr. apariția comediei | 16 |
| 3. Forme și funcțiuni ale teatrului antic | 22 |
| 4. Prefigurările tragediei | 24 |
| 5. Dramaturgia | 27 |
| 6. Dialectica | 28 |
| 7. Teatralitatea | 30 |
| 8. Desemnarea corului, a conflictului și actorilor | 31 |
| 9. Judecata, premiile | 34 |
| 10. Politica | 34 |
| 11. Teatrul Aristotelic și drama generală | 37 |
| 12. Decența Lăsatului | 38 |
| 13. Concluzii, note | 42 |
| 14. Alinașii generalii | 43 |
| CAPITOLUL II | |
| TEATRUL GREC TRAGEDIA PRINCIPALI AUTORI TRAGICI | 44 |
| 1. Tragedia | 45 |
| 2. Corul | 45 |
| 3. Primii autori tragici | 47 |
| CAPITOLUL III | |
| ESCHIL | 52 |
| 1. Viața | 52 |
| 2. Opera | 53 |
| 3. Rolul părinților și marșalilor tragici | 55 |
| 4. Indicații filozofice | 56 |
| 5. Interpretarea lui Coriolan | 57 |

CUPRINS

| | |
|---|---|
| INTRODUCERE. TEATRUL ÎN VIAȚA LUMII | 5 |
|---|---|

CAPITOLUL I

| | |
|---|----|
| TEATRUL GREC. ÎNCEPUTURILE. ORGANIZAREA | 15 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 1. Despre începuturile artei dramatice, în general | 16 |
| 2. Atena în secolele VI și V î.Ch.; apogeul cetății | 16 |
| 3. Forme și funcțiuni ale religiei ateniene | 22 |
| 4. Prefigurările tragediei | 24 |
| 5. Ditirambul | 27 |
| 6. Dionisiile | 29 |
| 7. Tetralogiile | 30 |
| 8. Desemnarea coregilor, a poezilor și a actorilor | 31 |
| 9. Judecata, premiile | 33 |
| 10. Publicul | 34 |
| 11. Teatrul. Arhitectură și dispoziție generală | 34 |
| 12. Decoruri, mașini | 40 |
| 13. Costume, măști | 41 |
| 14. Atmosfera generală | 42 |

CAPITOLUL II

| | |
|---|----|
| TEATRUL GREC. TRAGEDIA. PRIMII AUTORI TRAGICI | 44 |
|---|----|

| | |
|--------------------------------|----|
| 1. Tragedia | 44 |
| 2. Corul | 47 |
| 3. Primii autori tragici | 49 |

CAPITOLUL III

| | |
|--------------|----|
| ESCHIL | 52 |
|--------------|----|

| | |
|---|----|
| 1. Viața | 52 |
| 2. Opera | 53 |
| 3. Eschil, părintele și renovatorul tragediei | 65 |
| 4. Gândirea filozofică | 70 |
| 5. Însemnătatea lui Eschil | 77 |

CAPITOLUL IV

| | |
|--|----|
| SOFOCLE | 79 |
| 1. Viața | 79 |
| 2. Opera | 81 |
| 3. Inovațiile lui Sofocle în teatru | 91 |
| 4. Acțiune personaje, fondul filozofic | 92 |
| 5. Încheiere | 97 |

CAPITOLUL V

| | |
|--|-----|
| EURIPIDE | 98 |
| 1. Viața | 98 |
| 2. Opera | 101 |
| 3. Concepția dramatică, inovații, stil | 114 |
| 4. Atitudini filozofice | 120 |
| 5. Privire finală | 121 |

CAPITOLUL VI

| | |
|---|-----|
| DECLINUL TRAGEDIEI GRECEȘTI | 125 |
| 1. Contemporani și urmași ai marilor măștri | 125 |
| 2. Cauze și forme ale declinului tragic | 127 |
| 3. Desfacerea unității în elementele ei | 131 |

CAPITOLUL VII

| | |
|---|-----|
| DRAMA SATIRICĂ SAU COMEDIILE | 133 |
| 1. Nașterea și începuturile comediei grecești | 133 |
| 2. Structura comediilor | 135 |
| 3. Actori, costume, măști | 138 |
| 4. Corul | 139 |
| 5. Limbajul | 140 |
| 6. Personajele | 141 |
| 7. Comedia și fondul ei politic | 144 |

CAPITOLUL VIII

| | |
|--|-----|
| PRECURSORII COMICI ȘI CONTEMPORANII LUI ARISTOFAN | 146 |
| 1. Începuturile din Megara | 146 |
| 2. Epicharm | 147 |
| 3. Predecesorii lui Aristofan | 148 |
| 4. Contemporanii lui Aristofan | 152 |

CAPITOLUL IX

| | |
|---|-----|
| ARISTOFAN | 159 |
| 1. Viața | 159 |
| 2. Opera | 163 |
| 3. Comedii politice | 163 |
| 4. Comedii sociale | 169 |
| 5. Comedii literare | 176 |
| 6. Comedia veche. Atmosferă, aspecte și tendințe generale | 183 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| 7. Fondul social și politic | 184 |
| 8. Idei și calități literare | 187 |
| 9. Meșteșugul dramatic | 188 |
| 10. Încheiere | 193 |

CAPITOLUL X

| | |
|--|------------|
| TRANSFORMĂRILE COMEDIEI GRECEȘTI DUPĂ ARISTOFAN | 195 |
| 1. „Comedia de mijloc“ și „comedia nouă“ | 195 |
| 2. Cauze care au determinat transformarea comediei | 195 |
| 3. Comedia de mijloc. Caracterizare generală | 197 |
| 4. Comedia nouă. Caracterizare generală | 200 |
| 5. Menandru | 204 |
| 6. Încheiere | 212 |

CAPITOLUL XI

| | |
|--|------------|
| ÎNSEMNĂTATEA TEATRULUI GREC | 214 |
| 1. Formula de artă | 214 |
| 2. Semnificația umană | 220 |
| 3. Raza de acțiune. Drumul spre universalitate | 224 |

CAPITOLUL XII

| | |
|--|------------|
| PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA LUMII ȘI LITERATURII LATINE | 228 |
| 1. Condițiuni istorice și psihologice | 228 |
| 2. Influența greacă | 231 |
| 3. Caracteristici generale | 233 |

CAPITOLUL XIII

| | |
|--|------------|
| TEATRUL LATIN. ÎNCEPUTURI. ORGANIZARE MATERIALĂ | 235 |
| 1. Începuturi | 235 |
| 2. Organizarea materială | 237 |

CAPITOLUL XIV

| | |
|---------------------------------------|------------|
| TRAGEDIA LATINĂ | 246 |
| 1. Câteva considerații generale | 246 |
| 2. Livius Andronicus | 247 |
| 3. Naevius | 248 |
| 4. Ennius | 250 |
| 5. Pacuvius | 252 |
| 6. Attius | 253 |
| 7. Observații și aprecieri | 253 |

CAPITOLUL XV

| | |
|-----------------------------|------------|
| COMEDIA LATINĂ | 257 |
| 1. Privire generală | 257 |
| 2. Comedia palliata | 258 |
| 3. Forme de tranziție | 260 |
| 4. Comedia togata | 262 |
| | 415 |

| | |
|---|-----|
| 5. Atellanele | 263 |
| 6. Mimele | 266 |
| CAPITOLUL XVI | |
| PLAUT | 270 |
| 1. Viața | 270 |
| 2. Opera | 271 |
| 3. Prologurile | 282 |
| 4. Influența greacă și caracteristica latină | 283 |
| 5. Subiecte, intrigă, personaje | 286 |
| 6. Comicul | 288 |
| 7. Morala comediilor lui Plaut | 289 |
| 8. Încheiere | 292 |
| CAPITOLUL XVII | |
| TERENȚIU | 293 |
| 1. Viața | 293 |
| 2. Opera | 294 |
| 3. Fondul grec | 299 |
| 4. Teatrul psihologic | 300 |
| 5. Limba | 305 |
| 6. Judecata contemporanilor și a posterității | 306 |
| CAPITOLUL XVIII | |
| SENECA TRAGICUL | 308 |
| 1. Perioadele tragediei latine | 308 |
| 2. Viața poetului | 309 |
| 3. Gândirea filozofică | 311 |
| 4. Opera dramatică | 313 |
| 5. Între tragedia greacă și tragedia lui Seneca | 319 |
| 6. Defecte de concepție și de construcție | 321 |
| 7. Moștenirea spirituală a lui Seneca | 322 |
| CAPITOLUL XIX | |
| SFÂRȘITUL TEATRULUI ROMAN | 329 |
| 1. Panem et circenses | 329 |
| 2. Teatrul | 335 |
| 3. Prăbușirea finală | 342 |
| CAPITOLUL XX | |
| TEATRUL HINDUS | 345 |
| 1. Câteva considerații generale | 345 |
| 2. Origini ale manifestărilor dramatice | 348 |
| 3. Bhârâtâya-nâtyaâstra | 350 |
| 4. Începuturile; teatrul preclasic | 354 |
| 5. Teatrul clasic. Kalidasa | 357 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| 6. Urmașii lui Kalidasa | 360 |
| 7. Teatrul popular. Farsele | 362 |
| 8. Încheiere | 363 |

CAPITOLUL XXI

| | |
|---|------------|
| TEATRUL EXTREMULUI ORIENT | 365 |
| 1. Câteva generalități asupra literaturii chineze | 365 |
| 2. Date și supoziții istorice | 366 |
| 3. Aspecte și caractere scenice | 367 |
| 4. Opere dramatice | 374 |
| 5. Despre teatrul japonez | 378 |
| 6. Încheiere | 380 |

CAPITOLUL XXII

| | |
|---|------------|
| UN ALT TEATRU ASIATIC: TEATRUL PERSAN | 381 |
| 1. O precizare prealabilă cu privire la antichitatea acestui teatru | 381 |
| 2. Câteva date istorice | 382 |
| 3. Trezies-urile | 384 |
| 4. Caracterizări generale | 390 |
| 5. Repertorii, actori, public, punere în scenă, aspecte generale, manifestări comice | 392 |
| 6. Încheiere | 394 |

| | |
|---------------------------|------------|
| BIBLIOGRAFIE | 395 |
|---------------------------|------------|

| | |
|-----------------------|------------|
| POSTFAȚĂ | 409 |
|-----------------------|------------|

| | |
|--------------------|------------|
| INDEX | 419 |
|--------------------|------------|

| | |
|----------------------------------|---|
| Agamemnon 255 | 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, |
| Agathon 134 | 54, 55, 104, 110, 134, 135 |
| Agellari din Colchis 377 | Ailège 114, 250, 252 |
| Agonisti 150 | Apollodor din Caryat 291 |
| Ahamleoni 160, 164-165, 166, 190 | Apostol |
| Aibile 87, 103, 108 | 24, 25, 60, 64, 65, 71, 72, 91, |
| Aja 82, 87, 88, 91, 250, 308 | 103, 104, 107, 108, 112, |
| Aleci 30 | 174, 220, 221, 222 |
| Alecia 107 | Apollodor din Caria 204 |
| Aleksiade 153, 165 | Apollon 215 |
| Alcmena 250 | Apostol 262 |
| Alcymene 210 | Apostol 269 |
| Alexandru 244 | Apostol 269, 270 |
| Alexandru din Mare 345, 348 | Apostol 273 |
| Alexandru din Macedonia 384 | Apostol 280 |
| Alexis 199, 205 | Apostol 287 |
| Alexis 104, 108 | Apostol 34, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 103 |
| Alexis 30 | Apostol 27 |
| Ambrasy Turpi 281 | Apostol din Teos 125, 130 |
| Ambracia 259 | Apostol 134 |

| | |
|-----|--------------------------------|
| 360 | 1. Limbajul în Kankasas |
| 361 | 2. Teatrul popular în Kankasas |
| 362 | 3. Teatrul în Kankasas |
| 363 | 4. Teatrul în Kankasas |
| 364 | 5. Teatrul în Kankasas |
| 365 | 6. Teatrul în Kankasas |
| 366 | 7. Teatrul în Kankasas |
| 367 | 8. Teatrul în Kankasas |
| 368 | 9. Teatrul în Kankasas |
| 369 | 10. Teatrul în Kankasas |
| 370 | 11. Teatrul în Kankasas |
| 371 | 12. Teatrul în Kankasas |
| 372 | 13. Teatrul în Kankasas |
| 373 | 14. Teatrul în Kankasas |
| 374 | 15. Teatrul în Kankasas |
| 375 | 16. Teatrul în Kankasas |
| 376 | 17. Teatrul în Kankasas |
| 377 | 18. Teatrul în Kankasas |
| 378 | 19. Teatrul în Kankasas |
| 379 | 20. Teatrul în Kankasas |
| 380 | 21. Teatrul în Kankasas |
| 381 | 22. Teatrul în Kankasas |
| 382 | 23. Teatrul în Kankasas |
| 383 | 24. Teatrul în Kankasas |
| 384 | 25. Teatrul în Kankasas |
| 385 | 26. Teatrul în Kankasas |
| 386 | 27. Teatrul în Kankasas |
| 387 | 28. Teatrul în Kankasas |
| 388 | 29. Teatrul în Kankasas |
| 389 | 30. Teatrul în Kankasas |
| 390 | 31. Teatrul în Kankasas |
| 391 | 32. Teatrul în Kankasas |
| 392 | 33. Teatrul în Kankasas |
| 393 | 34. Teatrul în Kankasas |
| 394 | 35. Teatrul în Kankasas |
| 395 | 36. Teatrul în Kankasas |
| 396 | 37. Teatrul în Kankasas |
| 397 | 38. Teatrul în Kankasas |
| 398 | 39. Teatrul în Kankasas |
| 399 | 40. Teatrul în Kankasas |
| 400 | 41. Teatrul în Kankasas |
| 401 | 42. Teatrul în Kankasas |
| 402 | 43. Teatrul în Kankasas |
| 403 | 44. Teatrul în Kankasas |
| 404 | 45. Teatrul în Kankasas |
| 405 | 46. Teatrul în Kankasas |
| 406 | 47. Teatrul în Kankasas |
| 407 | 48. Teatrul în Kankasas |
| 408 | 49. Teatrul în Kankasas |
| 409 | 50. Teatrul în Kankasas |
| 410 | 51. Teatrul în Kankasas |
| 411 | 52. Teatrul în Kankasas |
| 412 | 53. Teatrul în Kankasas |
| 413 | 54. Teatrul în Kankasas |
| 414 | 55. Teatrul în Kankasas |
| 415 | 56. Teatrul în Kankasas |
| 416 | 57. Teatrul în Kankasas |
| 417 | 58. Teatrul în Kankasas |
| 418 | 59. Teatrul în Kankasas |
| 419 | 60. Teatrul în Kankasas |
| 420 | 61. Teatrul în Kankasas |
| 421 | 62. Teatrul în Kankasas |
| 422 | 63. Teatrul în Kankasas |
| 423 | 64. Teatrul în Kankasas |
| 424 | 65. Teatrul în Kankasas |
| 425 | 66. Teatrul în Kankasas |
| 426 | 67. Teatrul în Kankasas |
| 427 | 68. Teatrul în Kankasas |
| 428 | 69. Teatrul în Kankasas |
| 429 | 70. Teatrul în Kankasas |
| 430 | 71. Teatrul în Kankasas |
| 431 | 72. Teatrul în Kankasas |
| 432 | 73. Teatrul în Kankasas |
| 433 | 74. Teatrul în Kankasas |
| 434 | 75. Teatrul în Kankasas |
| 435 | 76. Teatrul în Kankasas |
| 436 | 77. Teatrul în Kankasas |
| 437 | 78. Teatrul în Kankasas |
| 438 | 79. Teatrul în Kankasas |
| 439 | 80. Teatrul în Kankasas |
| 440 | 81. Teatrul în Kankasas |
| 441 | 82. Teatrul în Kankasas |
| 442 | 83. Teatrul în Kankasas |
| 443 | 84. Teatrul în Kankasas |
| 444 | 85. Teatrul în Kankasas |
| 445 | 86. Teatrul în Kankasas |
| 446 | 87. Teatrul în Kankasas |
| 447 | 88. Teatrul în Kankasas |
| 448 | 89. Teatrul în Kankasas |
| 449 | 90. Teatrul în Kankasas |
| 450 | 91. Teatrul în Kankasas |
| 451 | 92. Teatrul în Kankasas |
| 452 | 93. Teatrul în Kankasas |
| 453 | 94. Teatrul în Kankasas |
| 454 | 95. Teatrul în Kankasas |
| 455 | 96. Teatrul în Kankasas |
| 456 | 97. Teatrul în Kankasas |
| 457 | 98. Teatrul în Kankasas |
| 458 | 99. Teatrul în Kankasas |
| 459 | 100. Teatrul în Kankasas |

INDEX

A

Academicce (Academicorum libri quatuor) 254
 Achaios din Eretria 125
 Achilles 250
 Școala băraților 299, 307
 Addison 292
 Adelphe 298, 300, 302, 307
 Adunarea femeilor 172-173, 176
 Afanius 263
 Afareu 130
 Afranius 262-263, 265
 Afrodita 107
 Agamemnon
 59-60, 62, 66-67, 69, 85,
 102-103, 106, 109, 111, 113,
 122, 317, 318, 397
 Agamemnon presupus 265
 Agathon 126
 Agesilau din Colchos 277
 Agoracit 190
 Aharnienii 160, 164-166, 168, 190
 Ahile 87, 108, 109
 Ajax 82, 87, 88, 93, 250, 308
 Alceste 50
 Alcesta 107
 Alcibiade 153, 163
 Alcmeon 250
 Alcyonius 212
 Alexander 250
 Alexandru cel Mare 345, 348
 Alexandru Ceodzko 384
 Alexis 199, 205
 Alfieri 104, 108
 Alope 50
 Ambivius Turpio 261
 Ambracia 259

Amfitrion 271
 Amifiaraos 161
 Anaxagoras 99
 Anaxandride 199, 273
 Anchises 252
 Andria 293, 294, 300, 302, 324
 Andriana 300, 302
 Andriana și Perinthiana 300
 Androcles 163
 Andromaca 108, 111, 317, 337
 Andromacha 250
 Andromeda 177
 Animalele sălbatice (Lighioanele) 151
 Annale 250
 Anteu sau Libienii 50
 Antifan 199
 Antigona
 49, 56, 82, 83, 84, 85, 90, 93,
 94, 95, 104, 110, 135, 223
 Antiope 114, 250, 252
 Apollodor din Carystos 295
 Apollon
 24, 25, 60, 64, 65, 73, 77, 91,
 103, 104, 107, 108, 112,
 174, 220, 221, 222
 Apolodor din Carist 204
 Appius 255
 Aquae Caldae 262
 Aquilius 260
 Arătarea 206, 207
 Arbitrajul 295
 Archelaos 100
 Arcturus 283
 Argos 54, 55, 58, 59, 60, 62, 66, 103
 Arhiloc 27
 Aristarch din Tegea 125, 126
 Aristide 154

Aristofan

9, 11, 12, 30, 41, 42, 81, 117-118,
121, 127, 129, 135, 137-139, 143,
145-146, 148-154, 157-158,
159-196, 204, 206-207, 211-212,
225, 229, 237, 259-261, 379

Ariston 125

Aristotel

9, 28, 29, 126, 129, 130, 132, 133, 147,
148, 151, 152, 169, 195, 196, 219, 267

Arlington 370, 407

Armorum 252

Armorum iudicium 337

Arnob 269

Arrien 345

Ars Poetica 247, 253

Artemis 107, 109, 110

Asinaria 272, 274, 276

Aspasiei 160

Astidamas 125

Astreea 265

Astydamas 130

Atalanta 252

Atena

16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26,
32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 50, 52, 53, 65,
74, 76, 77, 80, 99, 101, 105, 108, 110, 113,
126, 127, 130, 134, 137

Athamas 250

Atharva 15

Atilius 260

Atossa 54

Atta 262

Attius 308, 403

Augurul 265

Augustin 255

Aulularia 272, 282, 283

Aulus-Gellus 259

Aulus-Gelus 207

B

Babilonienii 160

Baccantele 111

Bacchantele 30

Bacchidele 273, 274

Bacchis 282, 295, 303

Bacchus

25, 54, 101, 111, 112, 114,
133, 142, 267

Baif 277

Banchetul 108, 134, 162

Beaumarchais 11, 201, 275

Bellerofon 114

Benchetuitorii 160

Bharata 350, 358, 359

Bhâratiya-nâtyaâstra 349, 350, 351, 353

Bhasa 354, 355

Bhavabhûti 360, 362

Boissy 108

Boyer 111

Brahma 15

Broaștele 121, 149, 153, 177

Brutalul 281

Brutarul 265

Brutus 253

Butelia 150

C

C. Licinius Stolon 236

C. Sulpicius Peticus 236

Căderea Miletului 50

Căceilius 234, 261, 271, 293

Calderon 201

Caligula 309, 330

Calistratos 160

Calliopi 224

Calzabigi 108

Candidatul 265

Cântăreții din vioară 149

Cântarea cântărilor 16

Cântăreața din liră 265

Caprele 154

Caprunculus 259

Captivii 274

Çâriputra 354

Çâriputra prakarana 354

Cartaginezul 278

Căruciorul de argilă 355, 356

Casandra 60, 104, 111

Căsătoria prin surpriză 361

Casina 274, 276

Cato 250

Caton 255, 291, 297, 309, 311

Catul 230

Catulle Mendés 107

Cavalerii

12, 148, 149, 151, 158,

165, 166, 187, 190

Cehov 11

Cei șapte împotriva Tebei 56, 67, 104

Cele două Evantide 273

Celestis 259

Cercul de cretă 376
 Ceres 175, 176, 278
 Cerialia 329
 Cerșetorii 149
 Cezar 206, 234, 252, 265, 267, 268
 Cheremon 130
 Chionide 148, 149
 Choeforele 59, 62, 113
 Choirilos 50
 Chryses 252
 Chuang Tsen 365
 Cicero
 153, 232, 243, 247, 250, 253, 254,
 257, 260, 262, 267, 277, 293, 305,
 311, 313
 Ciclopul 114
 Cimón 79, 80
 Cistellaria 275
 Citharista 206
 Claudius 278
 Cleofon 163, 177, 185
 Cleon
 145, 154, 160, 163, 164, 165, 166,
 167, 171, 185, 190
 Clerumenae 274
 Clitemnestra 60, 61, 62, 63, 65,
 85, 95, 106
 Cnaeus Naevius 248
 Cocalos 162
 Coeforele 49
 Colax 206
 Commodus 343
 Comoara 273
 Compitalia 263
 Concazomenae 206
 Confucius 16, 365, 366, 368
 Consolația către Helvia 309
 Consolația către Polib 309
 Coppii 91
 Comeille 9, 11, 106, 225, 277
 Cotouka Sarvasana 363
 Crates 151, 152, 154
 Cratinos
 138, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 165
 Cresphontes 250
 Crisip 255
 Critias 127
 Cupiuncula 259
 Curculio 275
 Cyrano de Bergerac 277

D

Danaidele 50, 55
 Danaos 55, 56
 Darius 54
 Datorie 277
 De divinatione 253
 De finibus 254
 Decimus Laberius 268, 269
 Demele 154
 Demeter 25, 131, 176
 Demetrius Chalcondyl 212
 Demetru din Faleron 204
 Democrit 100
 Demofil 272
 Dhurta nartaka 362
 Dhurta samagama 362
 Diderot 11, 304, 307, 405
 Difil 204, 274, 283, 300
 Diodor din Agyrion 345
 Dion 96, 125
 Dion Cassius 334
 Dion Chrysostom 207
 Dionisiile 29, 30
 Dionisos
 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32,
 34, 36, 40, 41, 52, 101, 131, 134,
 142, 149, 177, 178, 220, 221, 222
 Dionisos din Sicilia 125
 Dioxippe 273
 Distavákya 355
 Distrugerea Ilionului 126
 Divortium 263
 Domitius 309, 319
 Dryden 292
 Dulorestes 250, 252

E

Echo 177
 Edip
 30, 45, 56, 67, 81, 82,
 88, 89, 90, 91, 93,
 94, 95, 104, 122, 316, 317
 Edip la Colonios 82
 Edip la Colonos 89, 93
 Edip rege 82, 88, 89, 93
 Egiptenii 50
 Egiptos 55, 56
 Egist 60, 61, 63, 66, 85
 Electra
 62, 63, 82, 85, 93, 94, 95, 103, 113

Elena 112
 Eleuthereus 34
 Ennius
 250, 251, 252, 253, 258, 271, 282,
 284, 285, 286, 308, 337, 403
 Eol 114
 Eolosicon 162
 Epaphos 55, 57
 Epicharm 147, 148
 Epicur 205, 209
 Epidicus 275
 Epitrepontes 205, 206
 Erachteus 250
 Erato 225
 Erechtheu 112, 114
 Ernest Legouvé 106
 Ernest Renan 16
 Eroii 149, 179
 Eschil
 30, 31, 32, 33, 37, 41, 49, 50,
 52-78, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 91,
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101,
 103, 104, 106, 108, 109, 112, 113,
 115, 116, 118, 119, 122, 123, 125,
 126, 129, 132, 149, 151, 161, 177,
 178, 179, 180, 194, 225, 237, 253,
 254, 308, 315, 318, 360, 379, 381,
 392, 396
 Esculap 174
 Esop 166, 243
 Esopus 342
 Eteocle 56, 69, 72, 82, 92, 104
 Etica lui Nicomac 196
 Etna 53, 54
 Eubulos 199
 Euforion Atenianul 125
 Eumenidele 59, 64, 65, 103, 104, 120
 Eumenides 250
 Eunuchus 297, 300, 302, 307, 324
 Eupolis 153, 154, 165
 Euripide
 33, 47, 48, 77, 86, 96, 98-125, 126,
 129, 131, 132, 143, 145, 155, 161,
 162, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 187,
 193, 198, 200, 201, 205, 209, 212, 225,
 251, 253, 254, 308, 316, 317, 318, 327,
 340, 360, 381, 385, 397, 398
 Euripide II 125

F
 Fabius Drosennus 265
 Fabula incerta 206
 Faetion 114
 Fata cu costiță tăiată 206, 207
 Faust 9, 188
 Fedek 386
 Fedra 107, 316, 327
 Femeile bătrâne 152
 Femeile lui Pleuron 50
 Fénelon 307
 Fenicienele 104, 108, 316
 Fenicienii 50
 Ferecrates 152, 153, 154
 Fidias 21, 84, 122
 Filemon 204, 207, 260, 273, 276, 283
 Filippide 273
 Filocles 30, 89, 125
 Filoctet 82, 86, 87, 93, 95, 114
 Filonides 151, 160
 Finé 30
 Firdusi 383
 Floarea 126
 Formino 298
 Formis 148
 Frâghia 279
 Frinichos 50, 51, 153
 Fullonia 262

G
 Gemina 262
 Georgos 206
 Glaucos 30
 Glover 107
 Glück 108, 111
 Goethe 11, 111, 359, 404
 Goldoni 201
 Gorgias 169
 Grillparzer 107
 Guimont de la Touche 111
 Gustave Lefébvre 205

H
 Hadrian 343
 Hamlet 9, 360
 Hans Sachs 11
 Hardy 108
 Harsa 360
 Hasyarnava 363

Heautontimorumenos 297, 303
 Hectoris Lytra 250
 Hecuba 102, 103, 111, 250
 Hecyra 295, 296, 302, 332
 Hefaiistos 24, 57
 Heraclit 70, 100
 Heraclizii 112
 Hercule
 57, 86, 87, 95, 104, 108, 112, 113, 143, 182, 235
 Hercule furios 314, 315, 338, 342, 343
 Hercule înnebunit 113
 Hercule pe Oeta 318
 Hermes 57, 91, 112, 142
 Hermiona 252
 Hermipos 151
 Herodot 131
 Heros 205, 206
 Hesiod 57, 131, 142
 Hieron 267
 Hiketidele 55
 Hiperbolos 163, 185
 Hipolit 107
 Hippolit 316, 322
 Hippolyte Lucas 106
 Homer
 52, 62, 71, 74, 77, 131, 150, 212, 250
 Horațiu
 229, 234, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 286, 327
 Huien Tsong 366
 Hyperbolos 154, 167
 Hysipyle 114

I

Ibsen 9, 11
 Ifigenia în Aulida 109, 110
 Ifigenia în Taurida 110, 111
 Iliada 86, 87, 232, 250
 Iliona 252
 Iluzia comică 277
 Imbrex 260
 Inachus 57
 Io 55, 57, 58, 104
 Iofon 125
 Ion 112, 113
 Ion din Chios 125
 Iphigenia 249, 250
 Isis 181
 Iuliu Caesar 307

I

Împricinații 206, 208
 Încântătorul sclavilor 152
 Îngelătorul 279
 Întoarcerea neprevăzută 277

J

Janus 235
 Jodelet duelist 277
 Judicium 252
 Julius Maternus 246, 309
 Junona de Mania 235
 Jupiter 283, 288, 315
 Jupiter Capitolinul 236
 Juvenal 269, 271, 342

K

Kalidasa 357, 358, 359, 360, 362
 Karkimos 127
 Kecel-Pehlevan 394
 King 365, 366
 Krishna 15

L

La Fontaine 307
 Laberius 339
 Laelius 294
 Lagrande-Chancel 108, 111
 Lamachos 145, 185
 Lar 283
 Laureolus 342, 343
 Le Sage 272
 Leclerc 111
 Legile 224, 229
 Leneene 134
 Lessing 11, 292, 397, 404
 Lexiconul 153
 Licaon 30
 Lidienii 149
 Limongelli 239
 Lingușitorii 154
 Lingușitorul 300
 Lisip 142
 Lisistrata 140, 161, 167, 168, 176, 190
 Livius Andronicus
 243, 247, 248, 249, 250, 258, 259, 271, 308, 403
 Livius Salinafor 247
 de Longepierre 106

Lope de Vega 10
Lucia Volumna 235
Lucius Attius 253
Ludi Romani 244
Ludovic al XIV-lea 11
Ludovic cel Sfânt 367
Lupercalia 329
Luscus Lanuvius 299

M

M. Accius Plaut 278
M. Croiset 192
Macbeth 9, 61
Maccus păzitor al sigiliilor 265
Maccus soldat 265
Machiavelli 10
Madhava și Malati 361
Magnes 149
Mahābhārata 15, 358, 359, 407
Mahāvīracarita 361
Mālatīmādhava 361
Malavika și Agnimitra 357, 360
Mandgalyāyana 354
Mantzius 140, 158
Marc-Aureliu 331, 343
Marcellus 238, 249
Marcus Annaeus Seneca 309
Marcus Pacuvius 252
Marcus Scaurus 238
Maricas 154
Marivaux 11, 201
Marte 235, 243, 250, 276, 288
Martial 342, 343
Mastello 111
Matralia 329
Maxim Gorki 11
Mecena 308, 338
Medeea
 9, 105, 106, 247, 250, 252, 309, 313,
 317, 318, 322, 336, 339
Medicul 265
Medus 250
Megalensia 244
Melanippa 250
Melantios 125
Melpomene 224
Menandru
 157, 199, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
 210, 211, 212, 260, 261, 262, 263, 273,
 278, 283, 289, 294, 295, 300, 301,
 302, 305, 307, 401

Menechmii 275
Menelaos 60, 103, 108, 109, 112, 122, 177
Mercator 276, 282
Meson 147
Metrobius 268
Miles gloriosus (Soldatul fanfaron) 276
Miltiade 154
Minerva 87
Minos 151
Mironide 154
Mirtil 151
Misterele 12
Misumenus 206
Mnesarchides 98
Mö Tsen 365
Moartea lui Ali 388
Moartea profetului Mahomed 385
Molière
 9, 11, 12, 172, 201, 208, 212, 225, 243,
 272, 273, 274, 275, 276, 292, 298,
 299, 307, 377

Monotropos 153
Morsimos 125
Mostellaria (Stafia) 277, 290
Mrcchakatika 355
Mucius Scaevola 343
Mummius 265
Myllos 147

N

Naevius
 248, 249, 250, 255, 259, 260, 271, 286, 308
Nașterea tragediei
(Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der
Musik Geiste der Musik 121
Nātya-Veda 15
Nausica 80
Negustorul de sclave 265
Nemângăierea împăratului Han 374
Nemea 250
Nemesis 45
Neofon 125, 126
Neofon din Sicione 125
Neptolemus 250
Neron 310, 311, 319
Neronia 342
Nicias 153, 163, 165, 166
Nietzsche 121, 122
Niké 35
Niptra 252
Norii 154, 160, 169, 180, 187, 190, 191

Novius 265
Nunta lui Figaro 275

O

Oamenii-furnici 152
Oașpeții lui Hercule 160
Octavia 313, 319
Odiseea 86, 114, 232, 247
Odiseii 150
Oedip 9
Omul cu trei dinari 280
Onagos 272
Oreste
45, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69,
72, 75, 85, 93, 94, 103, 104, 108, 110, 113
Orestia
30, 31, 32, 53, 59, 62, 65, 77, 85, 91
Oroșele 154
Othello 9
Ovidiu 234, 247, 269, 308, 336, 339

P

Pacea 160, 162, 166, 167, 190, 191
Pacuvius 308, 337
Pan 142
Pancarâtra 355
Pancratiastes 259
Pandionida 30
Papyrus didotiana, Prologul unui tânăr 206
Parilia 329
Parmenide 70
Păsările 139, 149, 158, 161, 180, 190, 192
Păzitorul unui templu 265
Pedantul înșelat 277
Pelasgos 56
Periboea 252
Pericle
17, 18, 20, 24, 29, 32, 53, 76, 79, 122,
128, 145, 150, 154, 160, 162, 163, 165,
171, 185, 203
Perikeiromene 205, 206
Perinthia 206
Perinthiana 300, 302
Perșii 30, 53, 54, 67, 149
Persa 277, 278
Persanul 277, 279
Pasma 206
Phoenix 250
Phokion 204
Phormion 298, 307

Pictorii 265
Pindar 97, 229
Pitagora 70, 147
Pithon 25
Platon
15, 108, 145, 147, 148, 153, 162, 173,
193, 199, 222, 224, 267
Plaut
172, 200, 206, 229, 233, 234, 243, 257,
260, 261, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 289, 290, 291,
292, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 302,
303, 304, 305, 306, 335, 339, 368,
374, 377, 405
Pliniu cel Tânăr 234, 330, 334, 335
Plutare 49, 207, 345
Plutus 163, 173, 174, 175, 176, 190
Poetii 32, 100, 130
Poenulus 278
Poetica 29, 130, 132, 151, 381
Pöhlmann 171
Polidor 102
Polimestor 102, 103
Polinice 56, 82, 83, 104
Polixena 102
Pollion 308, 313
Polyaneus 345
Polymnia 224
Pompei 238, 239, 243
Pompilius 255
Pomponius 246, 264, 265
Pomponius din Bolonia 264
Pomponius Secundus 246, 309, 320
Poseidon 24, 107, 182
Posidip 204
Pratians din Flius 125
Pratimănataka 355
Prátinos 50
Praxiteles 142, 156, 206
Priam 61, 102
Profetesa 210
Prometeu
9, 41, 45, 57, 58, 59, 69, 72,
77, 92, 95, 122, 223, 253
Prometeu înlăntuit 57
Propertiu 230, 234
Prostituata 265
Protagoras 99, 169
Proteu 30, 31, 59, 112
Pryadarsikâ 360

Psaltria 262
Pseudolus 279
Ptolemeu Soter 205
Publius Syrus 268, 269
Publius Terentius 293

Q

Quinerault 108
Quintilian 207, 247, 261, 263
Quintilina 258
Quintus 250, 260, 262
Quintus Caccilius Statius 260
Quintus Ennius 250
Quintus Novius 265

R

Rabelais 286, 289
Racine
9, 11, 13, 95, 104, 107, 108, 110, 225,
316, 317, 327
Raj 15
Ratnâvali 360
Regele Lear 31
Regnard 276, 277, 292
Regulus Cincinatus 311
Republic 173
Resus 111
Rgvêda 357
Richard Wagner 121
Romeo și Julieta 361
Roscius 342
Rotrou 277
Ruccellai 111
Rudens 279, 283
Rugăciune pe Acropole 19
Rugătoarele 55, 108, 112

S

Sacuntala 353, 357, 358, 359, 360
Sainte-Beuve 383, 407
Sălbaticii 152, 153
Salustiu 234
Sâma 15
Samia 205, 206
Santra 255
Sărbătorile 177
Sărbătorile lui Ceres și ale Proserpinei 176
Saturnalia 329
Saturnelelor 337
Scarron 277

Schâh-Namâh 383
Schiller 11
Schlegel 171, 177, 214
Scipio 311
Scipio Africanul 259
Scipion 250, 293, 294, 298
Sclavul bogățiilor lui (Avarul) 376
Seneca
104, 113, 114, 232, 243, 247, 255,
308-328, 336, 405

Shakespeare
10, 11, 12, 31, 61, 181, 201, 211,
243, 291, 292

Sigiliul lui Râksasa 356
Silen 141, 142, 143, 217
Silvio d'Amico 140, 158, 218, 240, 242
Simonide 97
Sisif 127

Socrate
100, 145, 153, 161, 162, 169, 170,
171, 178, 203, 215

Sofilos 79
Sofocle
11, 21, 32, 33, 41, 47, 48, 49, 53, 62, 68,
76, 77, 79-98, 99, 100, 101,
106, 109, 110, 111, 113, 115, 116,
118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 129,
132, 138, 145, 162, 177, 180, 191, 214,
225, 237, 253, 254, 308, 317, 340,
379, 391, 397

Sofocle II 125
Sofocle III 125
Sofron din Siracusa 267
Soldatul fanfaron 276, 277
Solomon 16
Solon 80, 154, 172, 255
Sorix 268

Stichus 280
Strabon 142, 255, 345
Strindberg 11
Suetoniu 293, 341
Suidas 148, 153, 199
Sulpicius Aollinaris, 299
Susarion 133, 147
Svapnavâsavadattâ 355
Sylla 264, 268
Syrius 339

Ștefănescu, Nicolae I. 205

T

Tacit 234
 Talthibios 102
 Tantal 50
 Tartuffe 12
 Teagen 146
 Telamon 250
 Teleclides 151
 Telephus 250
 Temistocle 50
 Teodect din Faselis 130
 Teofrast 205, 209
 Teogonia 57
 Terențiu
 200, 206, 233, 234, 243, 244, 257, 260,
 262, 263, 271, 293-307, 324, 332,
 335, 339
 Terentiu Lucanus 293
 Terpsichora 224
 Tertulian 269, 308, 332
 Teseu 80, 90, 107, 109, 112, 113
 Teucer 252
 Thalia 224, 279
 Thamyras 80
 Theophoromene 206
 Thesmofoiazusele 176
 Thesmoforos 176
 Thespis 31, 32, 49, 50
 Thieste 247
 Thomas Sibilet 111
 Thyeste 309, 315, 316, 318, 336, 338
 Thyestes 250, 252
 Tiberiu 309, 341
 Tibul 230
 Timoteu 101
 Tirania 152
 Titinius 262, 265
 Titus 334, 343
 Titus-Livius 236, 248
 Trabea 260
 Trahinieni 253
 Trahinienele 85, 95
 Traian 334, 335, 338, 340, 341, 343
 Transfugii 152
 Treazies 16
 Tribal 182
 Trimisul lui Dumnezeu 384
 Trinummus 280, 283
 Triste 339
 Troienele 111, 317

Troilos 50
 Truculentus 281
 Tucidide 101, 117

V

Ulise 86, 87, 102
 Ulisse 150
 Upanishadele 349
 Uttarâmacarida 361

V

Varius 308, 336
 Varron 252, 260, 271
 Varus 247
 Vedele 346, 349
 Vicleniile lui Scapin 298, 307
 Vidularia 271
 Viespile 160, 161, 171, 190
 Vikrama și Urvaci 357
 Vikramaditya 357
 Vinalia 329
 Virgil 250
 Visâkhadeva 356
 Visul unei nopți de vară 31, 181
 Viteazul 277
 Vitruviu 238
 Volcanalia 329
 Voltaire 11

W

Welcker 162
 Wilamowitz 171

X

Xenarc 127, 267
 Xenocles 30, 127
 Xenofan 70
 Xenofon 131
 Xenotimos 127
 Xerxes 54, 55, 69

Y

Yajus 15

Z

Zenon din Eleea 99
 Zeus 26, 56, 57, 58, 59, 77, 87, 91,
 101, 107, 114

ABSTRACT

Ion Zamfirescu's work is of an impressive diversity and vastness, occupying the spiritual territories of the philosophy of culture (Romanian spirituality's, Philosophical Horizons, ideas, cultural problems, the Personality's destiny, Contributions to the Cognition of Man and of contemporary culture), of psychology, logic and ethics (Ethics Summary – a work he collaborated together with Dimitrie Gusti), monographic research of education and folk culture, memoirs (People I Have Met, Meeting People, Meeting Life, Page of memoirs) and, not accidentally, of poetry (From the Nephews' Book).

Dedicating himself to art history, during the last five decades, he became a leader of special magazines (Studies and research of Art History, revue Roumaine d'histoire de l'art), in international magazines and agoras he made memorable contributions (about the French enlightenment, the determinist neospiritualism, with special observations on the works of Alfred Fouillé and Jean Marie Guyau etc.); he was the Chairman of the Romanian National Committee of Compared Literature, a reputed University professor (Doctor Honoris Causa of the University and Academy of Theatre and Cinema in Bucharest). After daily offences of all kinds, dictated by the communist regime, which considered him a „bourgeois philosopher“ and a tutor of the future sovereign of Romania, Michael I of Hohenzollern – he was declared Citizen of Honour of the cities Bucharest and Craiova – all these being a compensatory acknowledgement during the years of an Olympian old age of a true patriarch.

His books on the history of drama bear the stamp of a huge multivalent spirituality of a peremptory European resonance: The Panorama of the Universal Drama (1973, 2000), problems of Life, Drama Theory and History (1974); The Universal and National Historical Drama (1979), Drama and Humanity (1979); European Drama during the Enlightenment (1981); European Romantic Drama (1984); An Anthology of the Historical Drama. The Contemporary Epoch (1986). None of the Romanian drama historians never created such a huge and famous work so far.

The Universal History of Drama – a basic exponential work, came out in three volumes between 1958 and 1968, offering extraordinary syntheses about the drama of Antiquity, of the Middle Ages, the Renaissance, the Reformation, the Baroque and the Classicism. All these volumes were rapidly sold out, becoming

best sellers, rarities, so that the initiative of the Aius Publishing House from Craiova (the author's native city) to re-publish them – revised and enlarged – should meet the requirements of some acute spiritual needs.

Like in other works, in this first volume, professor Ion Zamfirescu does point out that Drama express Life, comprising in its existence facts, events, institutions, forms of thinking and action, moods, ideas, feelings, and passions from all the directions of human manifestation/ It is the most social art, having a vital, self-regenerating voice, a prominent sector of human culture. As a matter of fact, all the other arts meet in the drama, and the stage play derives, besides skill, from its affinities with life – the author enjoys demonstrating permanently all the facts of Aristotle's definition that „the whole Universe is a well-made drama“. This volume illustrates with method, calling, profound analytical spirit, the extent in which the Greek, Latin, Hindoo, Persian and far east drama – through the drama writers and actors – have been achieves of measure, balance, common sense, reason, eurythmy, reciprocity between form and content, direct relationship with the life problems of millennia in turn, with the social struggle, the overflow of contradictions and events.

Following the periods in the history of drama (as literature and stage representation) we clearly see the firm spiritual and civil status of the theatre as a state cultural institution and that of the actor, as bearer of a noble calling and responsibility, as well as the moments marked by restrictive and intolerant acts.

The writer points out that drama was not only a means of entertainment, even if it were of a superior nature, but also in its essence and in its major function, drama is a form of culture, it is a superior school of life, a universal tribune of human thinking and feeling.

The history of ancient drama and of the dramatic literature which supported it, is widely depicted by means of synthetically but all/inclusive permanence, but also its power to open perspectives in the multitude of human deeds. Ion Zamfirescu asserts eloquently that the dramatic literature of antiquity and the institutionalized theatre were tribunes through which and on which all the truths of history and human life, laboratories of ideas and human feelings, sanctuaries of social, intellectual and human beliefs, places for forming and perfecting the evolution of the world, of continuous modeling of some vast programs, with peculiarities in the life of all ancient peoples had been uttered.

Very thrilling chapters are dedicated to Aschylus (as a parent and renovator of tragedy with a striking philosophical thinking on the realism of dramatic creation), to Sophocle's innovations in the drama, to the democratic attitudes, to the philosophical influences, to Euripides's innovations and conceptions in the ancient drama.

As for the satirical drama and the Greek comedy the beginnings of Megara, Epicharm's contributions, those of Aristophanes's forerunners and contemporaries are being explored.

Then, the impressing panorama on Aristophanes's comedy follows, not only the ideas, but also its dramatic skill are emphasized (in the political, social, literary and the old); raids full of originality are done in the new comedy and in the middle one after Aristophanes, with a special inclination to Meandru's drama.

The writer points out the influence of the Greek drama as an art formula, artistic and human manifestation, radius of action and road to universality. The Greek influences are emphasized in the context of the exposition of the beginning of the Latin drama.

The Latin tragedy is illustrated, at first, by exponential representatives (Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, Attius). The commentaries on Latin comedy reach the spheres – less marked by other drama historians – of formula and specific spaces (comedia palliata, comedia togata, mimes) then the spiritual and moral statue of Plautus' comedy taking shape. Terence is critically judged, through the confirmations of both his contemporaries and also of the posterity.

The inheritance of the tragically Seneca is reflected combining his philosophical thinking with his dramatic work, very original references about the Greek influence on the structuring of these horizons being shown.

An exhaustive analysis is made to the end of the Roman drama, the causes and consequences of this „breakdown“ being minutely examined.

A chapter with plenty of unprecedented documentary revelations is dedicated to the Hindoo drama, the author being interested in both the general characteristics, the origins of the dramatic manifestations, the valences of the classical drama, of Kalidasa's drama and his followers' and also in the fertile convergence's with the folk drama, in the special meanings of the „burlesques“ in keeping a spiritual climate of a ritual and specific „folk gaiety“.

Further on, the drama of the Far East is examined from the point of view of some essential values – Chinese and Japanese – mentalities, psychological aspects, distinct peculiarities, stage aspects and characters being defined.

Less represented in other similar histories of drama, the antiquity of the Persian drama is carefully represented in this book, both in general data, and in a materialization which emphasizes less known elements, its perpetuance becoming really interesting, along the centuries, under the form of „treazies“.

A rich bibliography put an end to this first volume of the Universal History of Drama offering specialists and all kind of readers a broad documentation, important research work and knowledge guide marks. The reader does remain waiting for the next volumes left for the generations to come by this prominent historian – a specialist in drama and philosophy of culture, recently passed away in a brilliant eternity: ION ZAMFIRESCU.

RÉSUMÉ

L'oeuvre de Ion Zamfirescu est d'une diversité impressionnante, couvrant les territoires de plusieurs disciplines: *philosophie de la culture* ("Spiritualités roumaines", "Horizons philosophiques, idées, questions de culture", "Le destin des personnalités", *Contributions à la connaissance de l'homme et de la culture contemporaine*); *psychologie, logique et éthique* ("Bréviaire d'éthique", ouvrage rédigé en collaboration avec Dimitrie Gusti) *recherche monographique de l'enseignement, de la culture populaire et des mémorialistes* ("Hommes que j'ai connus", "Rencontres des gens, rencontres de la vie", "Pages de mémorialiste"), *poésie* ("Du livre de mes descendants").

S'adonnant passionnément à l'*histoire des arts*, Ion Zamfirescu a mis sur pied au cours des cinq dernières décennies, quelques publications du domaine ("Etudes et recherches d'histoire de l'art", *Revue roumaine d'histoire de l'art*); il s'est affirmé par des contributions remarquables (sur l'illuminisme français, le néospiritualisme déterministe, les oeuvres d'Alfred Fouillé et Jean Marie Guyau etc.) dans des publications et aux forums internationaux.

Professeur universitaire prestigieux – Doctor Honoris Causa de l'Université et de l'Académie de Théâtre et Cinématographie de Bucarest – Ion Zamfirescu a été aussi le président du Comité National Roumain de Littérature comparée.

Après avoir subi des vexations de toute sorte dictées par le régime communiste qui ne voyait en lui qu'un "philosophe bourgeois" et le précepteur de Mihai I, futur souverain de la Roumanie, ces derniers ans, Ion Zamfirescu a joui de quelques actes compensateurs et de reconnaissance de sa gloire de véritable patriarche, étant déclaré citoyen d'honneur des villes de Bucarest et de Craïova, et décoré de l'Ordre de l'Etoile de la Roumanie en grade de Chevalier.

Ses écrits d'*histoire du théâtre* porte l'empreinte d'une formation spirituelle polyvalente de résonance européenne péremptoire: "Panorama de la dramaturgie universelle" (1973; 2000), "Problèmes de vie, théorie et histoire du théâtre" (1974), "Le drame historique universel et national" (1979), "Théâtre et humanité" (1979), "Le théâtre européen à l'époque des Lumières" (1981), "Le théâtre romantique européen" (1984), "Anthologie du drame historique. Période contemporaine" (1986).

Jusqu'à présent, aucun des historiens roumains de théâtre n'a créé une oeuvre si vaste et si richement documentée.

Histoire Universelle du Théâtre, oeuvre maîtresse, parue en trois volumes entre 1958 et 1968, offre des synthèses exceptionnelles du théâtre antique, moyenâgeux, Renaissance, Réforme, baroque et classique. Tous ces volumes, épuisés très vite après leur parution, sont aujourd'hui une rareté, de sorte que l'initiative des Editions AIUS de la ville natale de l'auteur, de les rééditer, répond à un besoin spirituel bien évident.

Dans ce premier volume, comme dans tous ses écrits, Ion Zamfirescu souligne que **le théâtre, c'est la vie même** qui entrecroise le long de son déroulement, faits, événements, institutions, modes de penser et d'agir, états d'esprit, idées, sentiments, passions, tous issus des divers côtés de l'existence humaine. Le théâtre est l'art le plus social, ayant sa propre voix vitale, régénératrice, c'est un secteur fondamental de la culture. En fait, le théâtre est le lieu de rencontre de tous les arts et le jeu scénique dérive à la fois de l'art et de ses affinités avec la vie concrète. Voilà pourquoi l'auteur se plaît à illustrer constamment la définition d'Aristote selon laquelle "l'univers entier est un drame bien fait".

Ce premier volume démontre méthodiquement dans quelle mesure les théâtres grec, latin, hindou, persan et de l'Extrême-Orient - à travers leurs auteurs dramatiques et les diverses équipes de théâtre - ont été les messagers de la juste mesure, de l'équilibre, du bon sens, de la raison, de l'eurythmie, de la réciprocité entre la forme et le contenu, de la relation implicite avec les problèmes de la vie concrète, avec les luttes sociales et le flux ininterrompu des événements souvent contradictoires.

Tout en suivant les grandes périodes de l'histoire du théâtre, en tant que littérature et représentation scénique, cet ouvrage se propose à relever la dimension spirituelle et la fonction éducative du théâtre comme institution culturelle au cadre de l'Etat, de même que le statut de l'Acteur comme porteur d'une grande responsabilité, sans négliger les moments difficiles causés par les restrictions et l'intolérance manifestées au cours de époques en question.

On y soutient avec constance que le théâtre n'est pas seulement un divertissement, soit-il même d'une nature supérieure; par son essence et par sa fonction principale, le théâtre est une forme de la culture, une école supérieure de la vie, une tribune universelle de pensée et de sensibilité humaine.

L'histoire du théâtre antique et de la littérature dramatique qui l'a soutenu est clairement rendue par de larges incursions synthétiques à même de mettre en évidence sa capacité de permanence ainsi que sa force d'ouvrir des perspectives dans la multitude des faits humains.

Ion Zamfirescu démontre que la littérature dramatique de l'Antiquité et le théâtre institutionnalisé ont également représenté de vraies tribunes des vérités de l'histoire et de la vie humaine, une sorte de laboratoires d'idées et de sentiments humains et des sanctuaires de croyances sociales, intellectuelles et humaines, des lieux de formation et d'amélioration de l'évolution du monde, de réadaptation continue de vastes programmes ayant des spécificités propres à la vie des peuples de l'Antiquité.

Des chapitres bien intéressants sont destinés au **théâtre antique grec** représenté par: **Eschyle**, le père et le rénovateur de la tragédie, adepte d'une philosophie prégnante de la création dramatique; **Sophocle** avec ses innovations; **Euripide**, le démocrate et le philosophe innovateur du théâtre.

En ce qui concerne le drame satirique et la comédie grecque, l'auteur explore ses débuts à Mégare, les contributions d'**Epicure**, des prédécesseurs et des contemporains d'**Aristophane**. Suit l'impressionnant panorama de la comédie d'**Aristophane**, en relevant tant les idées que l'art dramatique (dans la comédie politique, sociale, littéraire et "vieille"); des incursions inédites visent la comédie "nouvelle" et "moyenne" qui se développent après Aristophane, surtout la dramaturgie de **Ménandre**.

L'auteur surprend aussi l'influence du théâtre grec comme formule artistique et manifestation artistique humaine, enfin comme voie vers l'universalité. Les influences grecques sont valorisées aussi lors de la présentation des débuts du théâtre latin.

La **tragédie latine** est illustrée d'abord par **Livius Andronicus**, **Naevius**, **Pacuvius**, **Attius**. Les excursions sur la comédie latine offrent des sujets moins abordés par d'autres historiens du théâtre, tels la formule et les espace spécifiques (*comedia palliata*, *comedia togata*, *attelanes*, *mimes* etc.) pour insister ensuite davantage sur l'univers spirituel et moral de la **comédie de Plaute**.

Térence est analysé d'une manière critique valorisante à travers les opinions des contemporains et celles de la postérité millénaire.

L'héritage de **Sénèque le Tragique** est présenté à travers les confluences de sa pensée philosophique et de son oeuvre dramatique avec des références originales concernant l'influence des Grecs sur ces horizons latins.

Une étude presque exhaustive se réfère aux causes et aux conséquences qui ont conduit à la "chute" de la période finale du théâtre romain.

S'appuyant sur de nombreuses révélations documentaires sans précédent concernant le **théâtre hindou**, l'auteur explore tant les caractéristiques générales et les origines des manifestations dramatiques, les valences du théâtre préclassique et classique, le théâtre de Kalidasa et de ses descendants que les convergences avec le théâtre populaire, la fonction particulière des farces dans le maintien d'un climat spirituel de rituel et de gaité populaire spécifique.

L'analyse du **théâtre de l'Extrême-Orient** est présentée de la perspective de quelques valeurs essentielles, chinoises et nippones, permettant l'identification des mentalités, des aspects psychologiques, des spécificités distinctes, des aspects et des caractères scéniques.

Moins présente dans d'autres ouvrages de spécialité, l'Antiquité du **théâtre persan** jouit dans ce livre d'une bonne représentation dans ses données générales mais aussi d'une valorisation de certains éléments concrets moins connus, pour devenir tout à fait incitante dans la poursuite de sa pérennité le long des millénaires, sous la forme des "treazies".

Une riche bibliographie mise à jour ferme ce premier volume d'Histoire Universelle du Théâtre, en offrant aux spécialistes et aux autres lecteurs une ample documentation, des repères importants de recherche et d'information.

Les lecteurs sont invités à attendre la parution des volumes suivants laissés à la postérité par ce grand historien du théâtre et de la philosophie de la culture qu'est Ion Zamfirescu, parti récemment pour l'éternité.

Traduit par Aurelia Tisan

ÎN CURS DE APARIȚIE:

- ION ZAMFIRESCU – *Istoria Universală a Teatrului*, vol. II
(Evul Mediu și Renașterea II)
- ION ZAMFIRESCU – *Istoria Universală a Teatrului*, vol. III
(Renașterea II, Barocul, Reforma, Clasicismul)
- ION ZAMFIRESCU – *Istoria Universală a Teatrului*, vol. IV
(Iluminismul, Romantismul, Drama istorică, Perioada contemporană)
- PATREL BERCEANU – „*Phedra*” – monografia unui eveniment teatral
- T. RĂDULESCU – *De la Neagoe Basarab la Constantin Brâncoveanu*. Studii de istorie medievală ale Țării Românești
- AURELIA FLORESCU – *Tezaur. Carte veche străină din județul Dolj. 1512-1799*
- T. RĂDULESCU, GABRIELA BRAUN, MARIANA LEFERMAN – *Familia Aman*
- ANA MARIA RĂDULESCU, T. RĂDULESCU – *Conservatorii în Oltenia*
- AI. FIRESCU, C. GHEORGHIU – *Exegeze critice caragialiene*
- *** – *Eminescu – Caragiale, 150*

IN CURS DE APARITIE

- ION ZAMFIRESCU - Istoria Universității a Teatrului, vol. II
(Evoluția Mediei și Educației II)
- ION ZAMFIRESCU - Istoria Universității a Teatrului, vol. III
(Renașterea II, Barocul, Reformă, Clasicismul)
- ION ZAMFIRESCU - Istoria Universității a Teatrului, vol. IV
(Iluminismul, Romanticismul, Drama istorică, Perioada contemporană)
- PATRIEL BERCEANU - "Fleacă" - Istoria unui eveniment teatral
- T. RĂDULESCU - De la Neagoe Băneanu la Constantin Brâncoveanu. Studii
de istorie medievală ale Teatrului Românesc
- LURELIA FLORESCU - Teatru. Carte veche găsită din județul Dolj 1512-1799
- T. RĂDULESCU, GABRIEL A. BRAUN, MARIANA LITERNAN - Familia din
ANA MARIA RĂDULESCU, T. RĂDULESCU - Conservatorii în Oltenia
- AI. PIRESCU, C. GHEORGHIU - Excepție culturală
- *** - București - Cartografie, 150

Redactor: Sorin Singer

Tehnoredactare: SGS®

Format 16/70 x 100; Coli de tipar: 27,5 C-da: 1910

Bun de tipar: octombrie 2001; Apărut: 2001

Tipărit la Imprimeria Karma & Petrescu Craiova

tel: 051-152025; 092-214373

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

